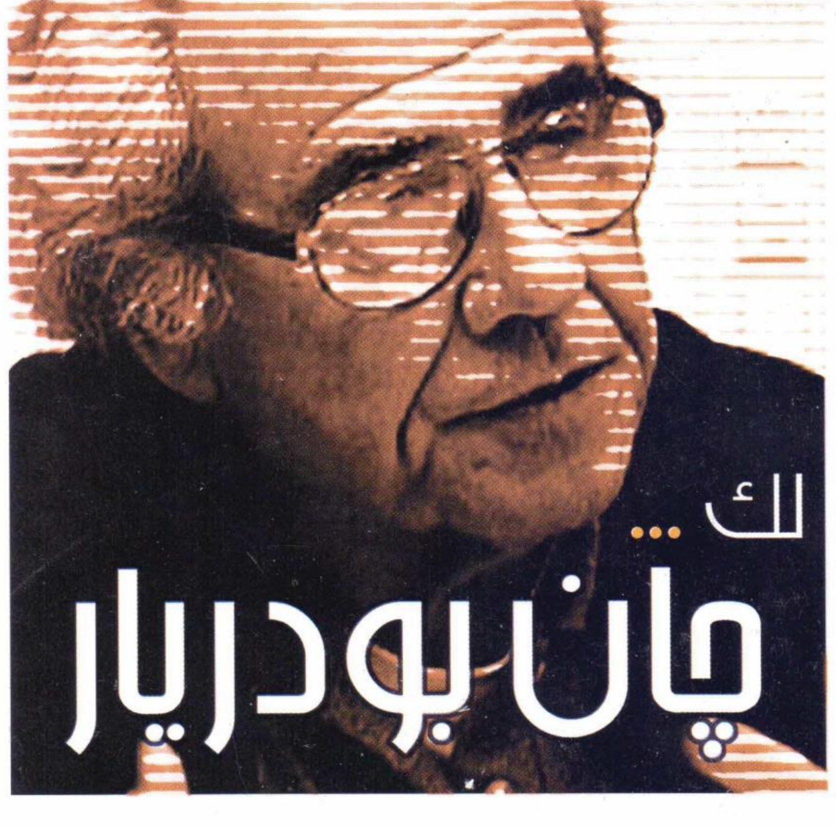











# أقدم لك ... چان بودريار

تأليف

كريس هوروكس

زوران جيفتك

ترجمة

حمدى الجابرى

مراجعة وإشراف وتقديم

إمام عبد الفتاح إمام



المشروع القومى للترجمة

أقدم لك ..

# چان بودريار

تأليف

كريس هوروكس

و

زوران جيفتك

ترجمة

حمدى الجابرى

مراجعة وإشراف وتقديم

إمام عبد الفتاح إمام

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥٥٦
- چان بودريار
- كريس هوروكس
وزوران جيفتك
- حمدى الجابرى
- إمام عبد الفتاح إمام
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب:
Baudrillard
By: Chris Horrocks
& Zoran Jevtic
Icon Books



شارع الجبلاية بالأوبرا ـ الجزيرة ـ القاهرة. ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel: 7352396 Fax: 7358084

# مقدمـــة

## بقلم المراجع

**«أقدّم لك.. هذا الكتاب!»**

هذا هو الكتاب الأربعون من سلسلة «أقدّم لك..!» وهو يتناول بالدراسة حياة وأفكار المفكر وعالم الاجتماع المعاصر «جان بودريار» الذى احتار النقاد فى تصنيفه؛ فهو مفكر زئبقى روّاغ يستعصى على التصنيف؛ لأنه مفكر «من نوع» جديد، لكنه خطر. وهو عالم اجتماع مع إنه يوجه لهذا العلم ضربات عنيفة، وهو ماركسى وإن كان يهاجم الماركسية، وهو متحرر لكنه يهاجم الحركة النسائية.. ولعل هذا هو السبب فى أن المؤلف يبدأ كتابه الحالى بالتساؤل عن هوية هذا المفكر: أهو رجل مخادع؟ أم أنه أيقونة (تمثال)؟ أم تراه محطمًا للأيقونات والتماثيل؟ وربما كان السبب فى هذه الحيرة أن بودريار يبدو أحيانًا أنه مفكر «عدمى» يحطم كل شىء؛ لأنه يعتقد أننا نعيش فى عالم من «المحاكاة» والتزييف لا فى عالم الواقع الذى توارى عن أعيننا ليحل محله عالم آخر «يحاكى» هذا الواقع وإن كان لا يعرف شيئًا عنه: عالم السينما، والتليفزيون،وديزنى لاند، ومحطات الأخبار، والسياسات الزائفة... إلخ، ومن هنا نراه يتساءل فى دهشة: هل وقعت حرب الخليج فعلاً..؟! ومنْ يحارب منْ؟ إن الحرب لا تقع إلا بين أعداء فى حين أن «صدام حسين» صنيعة الأمريكان؛ فكيف يتقاتل الصديقان؟

ويتساءل بودريار أسئلة أخرى قد يعجب لها القارئ: هل يمكن تزييف عملية السطو على أحد البنوك...؟ وهل التحرر الجنسى كارثة؟! وما الاستهلاك للفهم..؟ وما منطق السلع الاستهلاكية؟ وهل توجد أيديولوجيا تعكس الواقع الحقيقى؟ كما يتحدث بودريار عن الثقافة الهابطة الشائعة، والثقافة التكنولوجية.. إلخ. وعلى هذا المنوال يسير فكر بودريار، وكأنه حجر ضخم ألقى فى بحيرة راكدة! ومن هنا جاء

اختلاف النقاد فى تقييمه ؛ فوصفه البعض بأنه المرشد الروحى لفترة ما بعد الحداثة، بينما وصفه البعض الآخر بأنه سمسار أفكار لهذه الفترة..

ومع هذا التضارب فى آراء النقاد فقد ذاع صيته لدرجة أنه استقال من الجامعة عام ١٩٨٧ كأستاذ لعلم الاجتماع ليتفرغ لإلقاء المحاضرات، وعقد الندوات وكتابة المقالات فى الصحف والمجلات بعدما وصلت طلبات عقد اللقاءات معه حدا مذهلا. لاسيما بعد أن نشر كتابين الأول عن رحلاته عام ١٩٨٦، والثانى بعنوان «ذكريات هادئة» عام ١٩٨٧، وتساءلت صحيفة الجاردنان عن هذا المفكر الجديد «أهو نبى جاء بسفر الرؤيا؟ أم أنه شاعر هستيرى؟!

سوف نترك لك - عزيزى القارئ - الحكم على هذا المفكر الروّاغ الذى يفلت من كل تقييم...!

والله نسأل أن يهدينا جميعا سواء السبيل

المشرف على سلسلة «أقدم لك..»

**إمام عبدالفتاح إمام**

# چان بودريار: أهو رجل مخادعٌ
# أم ممثل، أم أنه محطم التماثيل ؟

ربما كان الأمر كما وضحه الناقد الماركسي دوجلاس كيلنر Douglas Kellner :

«لقد تحولت قصة بودريار برمتها وبسرعة مذهلة إلى ما يشبه الوثنية الجديدة لرجل ذى فكرٍ مهيمن، حتى باتت تلك القصة نذيراً لظهور عقيدة جديدة .



تنطوى شخصية بودريار على الكثير من التناقضات؛ إذ إن بودريار الحقيقى يمكن وصفه بأنه رواغ وغامض. وفى المنتديات العلمية يبدو سلبيًا ومترددًا، فى حين أن شخصيته الواقعية تشى بصلابة وعنف واضحين، ولقد واجه النقاد أسلوبه القاسى بعنف مضاد؛ فاتهموه بفقره للتسامح وبالابتذال والتكلف واللجوء إلى التعميم.





فى نهاية الأمر، إنه چان بودريار: ماذا فعل الرجل إذن ليسبب كل هذا الإزعاج للبشر؟
أنا لا أعتقد أننى فيلسوف. ربما كنت كاتبًا أخلاقيًا، ولكننى قبل كل شيء عالم اجتماع.
ورغم أنه كان يدرس علم الاجتماع حتى منتصف حقبة الثمانينيات، فإنه سيكون من عدم الحكمة أن نصفه بعالم اجتماع؛ إذ إن الكثير من أعماله تهدف أساسًا لهدم الأنظمة الاجتماعية.
ربما كان من الأفضل أن نسميه بالناقد المفكر فيما ينطبق على الفترة التى اعتنق فيها الماركسية، والمفكر المأساوى على الفترة اللاحقة عندما جاوزت كتاباته جميع الحدود والأعراف.
إننى مثل ملاح ذى رسالة ما
اربط أحزمة مقعدك.

## نظرة للبداية : الجزائر، الوجودية، الماركسية




درس الصغير چان فى مدرسة الليسية Lyceé، وتعلم الألمانية قبل أن يتخصص فى علم الاجتماع. ولقد التحق بالجامعة فى باريس متأخراً كأحد المعاونين، وأكمل فى عام ١٩٦٦ رسالته فى علم الاجتماع.

بدأ اهتمامه بالسياسة مع ظهور معارضة اليساريين للحرب الجزائرية، ونتيجة لارتباطه مع جريدة الفيلسوف الوجودى چان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠)، والتى كان اسمها «الأزمنة المعاصرة Les Temps Mod-erns» بين عامى (١٩٦٢ ـ ١٩٦٣)؛ حيث كان يكتب لها مقالات أدبية.

لا يمكننا التغلب على هذا سوى بأن نعيش ونجرب الوجود وليس باللجوء إلى ماهية الإنسان وجوهره.






يفحص كتاب ليفبڤر «نقد الحياة اليومية» Critique of Everyday Life (١٩٥٨) البُنى الاجتماعية مبديًا اهتمامًا خاصًا بمفهوم الاغتراب لدى كارل ماركس Karl Marx.

لم ينهج بودريار نهج سارتر فى رؤيته ككيان مستقل، منفصل عن الأحزاب السياسية، متمتع بمعلق الحرية لبناء حوار مع الماركسية.

# ثـورة فى الحيـاة اليـو مـيـة



## الاستهلاك الجماعى Mass Consumpton

رأى بودريار ومعاصروه فى حقبة الستينيات من القرن العشرين أن فرنسا جديدة فى طريقها للظهور، فرنسا قائمة على التحديث والتطور التكنولوجى والاحتكار الرأسمالى، مجتمع يطور معلوماته ومعارفه الخاصة بالاستهلاك الجماعى.

لكن هل بوسع الماركسية التقليدية أن تتعامل مع تلك الأزمات؟ وهل طورت الرأسمالية نفسها؟ أم كان ذلك نذيرا بحدوث الانفصال التام؟

هل نستطيع تحديد المتناقضات بين الطبقات على ضوء علاقات الإنتاج عن طريق التحليل الاقتصادى للسلع؟

لا... لم تتغير نظريات ماركس المتعلقة بنمط الإنتاج. ويعتبر الاستهلاك – وليس الإنتاج – أساس النظام الاجتماعى.

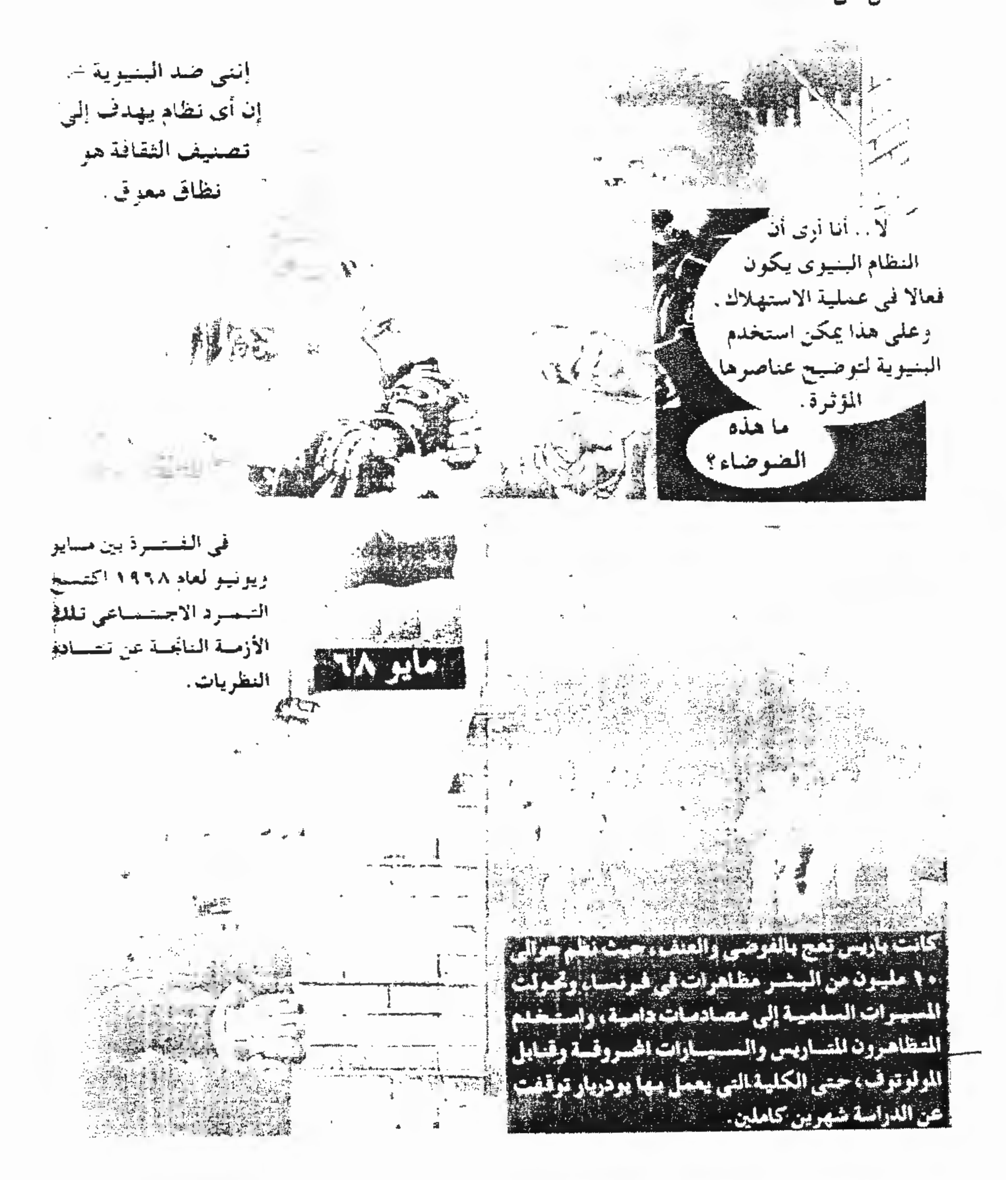


كان مشروع بودريار الأساسى هو تقديم تحليل نقدى لظهور عملية الاستهلاك الجماعى والنتائج المترتبة عليها.

## البنيوية Structuralism

لكن أي منهج علمي يستخدمه بودريار؟

البنيوية الجديدة - وتلك الطريقة تؤكد أهمية التراكيب العميقة الدائمة الكامنة في اللغات والثقافات، والتي تنتهي إلى أن الذات subject لا تنفصل بحال عن الوجود، وإنما تنفصل عن اللغة.



# المواقفية أو التلقائية (١٩٦٨) Situationism

من كان المسئول؟

كان المسئول هم الطلاب الذين وصفوا بالهائجين أو الغاضبين Enragés وبعضهم درسوا على يد بودريار. لكنهم في الأساس كانوا متأثرين بحركة المواقف الدولية Situationist International.

والمواقفيون أو التلقائيون Situationists كانوا مجموعة من الطلاب والفنانين اليساريين الذين نادوا بسقوط الأنظمة البيروقراطية.

جمع المواقفيون أو التلقائيون بين ألوان الفنون الهدامة والنظريات من أجل الوصول إلى عمل تلقائي من شأنه القضاء على السلبية المفروضة على المجتمع الاستهلاكي. على الثورة أن تكون عيدا ما أو احتفالا ما. وعلى المواقف في هذا الصدد أن تؤدى بنا إلى نمط جديد للحياة. ولقد أعلن المواقفيون حربهم ضد الحياة الحديثة؛ إذ كانوا يعتبرون الثقافة جثة هامدة. والسياسة عرضا هامشيا. كما أن وسائل الإعلام تمثل عائقا في سبيل التواصل الحقيقي.



# شعارات تلقائية (نابعة من الموقف)

أهلاً بك. أنا أعرفك ! أنا التلقائي
جي إرنست ديبورد Guy Ernest Debord.
أنا هو الذى صاغ عبارة مجتمع المشهد.




يتكدس رأس المال إلى أن يتحول إلى صورة فى التلفزيون. فى مباريات كرة القدم، فى معارض الفنون، فى المرور. وليس المشهد مجموعة من الصور،لكنه علاقات اجتماعية بين الناس تتنقل عن طريق الصور.




لم يكن چان بودريار عضوا في ذلك التمرد. وكان متشائما حيال مدى تأثير انتفاضة تحولت - على نحو سريع - إلى كمية من الأخبار.

فشلت الثورة، يعتقد بعض المؤرخين أنها انتهت؛ لأن الطلاب ذهبوا لقضاء عطلتهم الصيفية.




أطلق بودريار على ذلك النوع الجديد من القمع صفة «الاحتواء» ambience؛ حيث يتم التحكم في المجتمع عن طريق احتوائه ضمن المشهد الاستهلاكي.

أعرب بودريار عن ازدرائه للنظام القمعي للاستهلاك. لم تكن تلك لحظة من السلبية بعد أن أنتجت وبيعت البضائع. وإنما كانت مرحلة جديدة من الرأسمالية - مجتمع الوفرة.

## مجتمع الوفرة Affluent Souety

يغير مجتمع الوفرة الجنس البشري. لم يعد من يحيطون بنا بشرا بل أشياء وأدوات. هذه هي سياسة الاحتواء الاستهلاكي الجديدة - وهي نظام أخلاقي جديد يقوم بإعادة هيكلة وتصنيف الحياة الحديثة بحيث تختفي العلاقات الفريدة بين الشيء والمكان والمهمة والوظيفة.

يمنحنا تحرير الأشياء من الحياة خبرة في التحرك والانتشار - وليس التدخين والقراءة والاستماع وتذاكر السفر وبطاقات الائتمان والأفلام والحوانيت والثياب إلا جزءا من شبكة الاحتواء تلك:



حين يصبح كلّ من العمل … ، والطبيعة والثقافة كيانات منفصلة فإنها تفرز ألوانا من القلق والتعقيدات في حياتنا. وها هي الآن قد أدمجت وهذبت وأخذت شكل عملية «التسوق الدائم».

## شبكة من الرموز Sign Network

تقف المخازن التجارية والأسواق على طرف النقيض من الندرة. وتضم كل نشاطات المستهلك المتباينة - التسلية، المشهد، والاستهلاك. وتقدم له نموذجا عالياً قد اقتحم كل مناحي الحياة الاجتماعية.

ولا تشير معارض الأسواق إلى أهمية أو فوائد السلعة بقدر ما تشير إلى معناها الجمعي مما يشكل شبكة من الرموز.



وفي هذا السياق فإن السلعة الاستهلاكية لا تحتل الأهمية الأولى مثل قيمتها ضمن التناغم الذي يحتوي الرموز الاستهلاكية.

إننا محشورون في عالم حديث من الرموز التي قد دمرت العادات: فخبراتنا عن المنتجات الصناعية والألوان وأنظمة الإضاءة حلت محل المواد الخلاقة القديمة كالخشب والقطن والجص.

لقد غزت النمطية التصميمات الداخلية للبيوت. خذ على ذلك مثلاً، الألوان التى لم يكن فى القرن التاسع عشر لها قيمة مستقلة تنفصل عن السلع أو الأشياء التى تعبر عنها ؛ فكانت معانيها الرمزية تنشأ مما نمثله ونرتبط به.

أما فى القرن العشرين، فلقد انفصلت الألوان عن الصيغ والأشكال التى كانت ترتبط بها فى الماضى، وأصبح لها كيان خاص بها ، إن أى شىء يمكن أن يكون أحمر ، أو أزرق ، أو أخضر .

ولقد حدث تطور سريع فيما بعد، وأصبح مزج الألوان يساعد على حدوث تجانس فى البيئة، لقد اختفى اللون إذن، وأصبح ما نراه هو أنظمة وتكوينات لونية.

لأن العديد من السلع والأشياء لها منطق وظيفى، أصبح لنا نحن أيضًا وظائف ومهام جديدة.

أليس هذا صحيحًا
يا عزيزتى؟!

إن المنتجات ذات الأغراض المتعددة تصنع بشرا ذوى أغراض متعددة أيضًا.

# الناقد مستهلكاً

إننا نعيش حياتنا على إيقاع ما نستهلكه من بضائع. لقد تجردت السلع والأشياء من معناها ورمزيتها؛ فأصبح كل شيء في متناول الأيدي في هذا العالم الاستهلاكي، وحلّ الريموت كنترول وأجهزة الضبط مكان ما كان يقوم به المرء من مجهود عضلي وجسدي.




يحيط بمكان سكنه في باريس العديد من المطاعم، ودور السينما الخوانيت الصغيرة. وعادة ما يرتدي بودريار ملابس بنية اللون. ويدخن سجائر Gauloises مما يؤكد خلفيته القروية.

كانت شقته بسيطة، يغطي أثاثها الجوخ، والجدران كان يزينها صور باللونين الأبيض والأسود، وكان ثمة مدفأة تعلو المرآة، بها جهاز تلفزيون وفيديو ومسجل. وكان يمتلك بيتا آخر في لانجيدوك Languedoc، وكان له اثنان من الأطفال.



# تعريف المستهلك (الاحتوائى) النهم





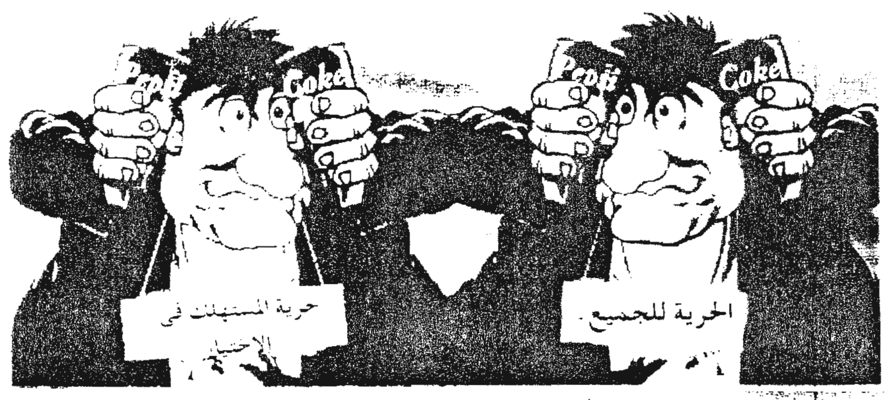

«وهكذا تصبح الحاجات زائفة. وتكون دليلاً على وجود خيال هش يفترض أن امتلاك سيارتين كاف لأسرة واحدة.



- إننا لا نستطيع أن نتجاهل ذلك الارتباط الواضح ، ونقصر حاجاتنا على الحاجات «الحقيقية» ؛ لأنه من المستحيل أن نعرف على وجه الدقة ماهية الحاجات الحقيقية.

**بالإضافة إلى ذلك**، فإن المستهلكين لا يشعرون مطلقًا بالاغتراب . إننا نمارس **نوعًا من اللعب مع حاجاتنا**، ونقوم دائما باستبدال واحدة بأخرى.

**وما عملية الاختيار الشخصى** إلا إيديولوجية يفرزها النظام الصناعى. وهكذا تكون **حرية الاختيار** أمرًا مفروضًا من قبل المجتمع على المستهلك.




**يخلص بودريار** إلى أن الحاجات لا تعنى شيئًا على المستوى الفردى، وليس ثمة علاقة بين **المستهلك** وسلعة ما ؛ لأن نظام الحاجات هو فى الحقيقة محصلة لنظام الإنتاج.



## تطبيق نظام العلامات Semiology

تم تنقيح ذلك التعريف المشوش عن العلاقة بين الحاجات والمستهلكين عندما شرح بودريار منطقه البنيوى عن الاستهلاك حيث قال بأن المستهلك هو نتاج الطريقة التي يتم بها تداول البضائع كمعانٍ أو كأشياء لها مدلولات ما ؛ ولا يتعلق الأمر بالمستهلك نفسه.

أستطيع أن أستخدم نظاماً للعلامات كي أشرح وجهة نظرى.

نستطيع أن نقول إنه العلم الذى يقوم بدراسة الدور الذى تؤديه الرموز signs كجزء من الحياة الاجتماعية. سنسمى ذلك علم العلامات semiology .

علم العلامات يعيد بناء نظام العادات والفروق الذى يمكن مجموعة من السلع أن يكون لها معانٍ معينة لدى الأفراد فى المجتمع - إنها الرموز.

فيرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) - مؤسس اللغويات البنيوية.

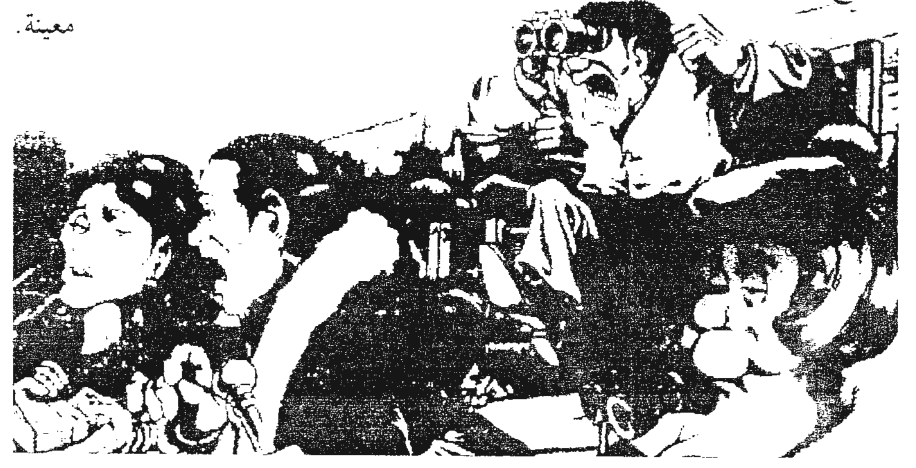
# نظام العلامات للموجة السائدة للأزياء

اتبع بودريار مساعده رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) الذى درس الأزياء كنظام، وليس فقط كمحصلة للقوى التكنولوجية، لكنها حافلة بالمعلومات، تعمل كوحدات ضمن نظام متكامل من الرموز والعلامات ـ خاصة فى مجالات الأزياء الحديثة. حلل بارت الإشارة والمشار إليه فى عبارة مثل: تفوز الصور فى السباقات.




تشبه عمليةُ الاستهلاك نظامًا لغويًا ـ العلاقة بين الأشياء (السلع) ورموزها مثل العلاقة بين المعاطف والسترات ـ فى مواجهة التأثير الفردى للكلام ـ وهى الاستخدامات العديدة للثياب كرموز تستخدمها الجماعات أو الأفراد.

لقد أكد بودريار النظام المجرد أو النظرى لعملية الاستهلاك الذى ينظم ويفرق بين السلع كرموز، أكثر مما هو تعبير عن احتياجات الفرد وسعادته فى الحصول على سلعة معينة.



## تصنيف المستهلكين

يقول بودريار: «بقدر ما تكون عملية الاستهلاك ذات دلالات معينة. فإنها نظام صارم للرموز؛ فالسلع في نهاية الأمر هي نماذج لسلع تمارس سلطانها في إغواء أشخاصٍ ما».

نحن لا نستهلك مجرد السلع كرموز، لكننا نستهلك العلاقات بين هذه السلع، وهذا تطورٌ حضارى جديد.

يتم تنظيم الفروق الاجتماعية طبقًا لنظام السلع.

ذات يوم كان هناك طاولات إنجليزية، وطاولات ريفية.



## الوظيفة التى تقوم بها رموز السلع

تساعد الفروق فى جودة وقيمة السلعة [illegible] على [illegible] المستهلك

فالفرد الذى يشترى غرفة نوم مصنوعة من خشب الجوز غير الطبيعى ليحقق حلمه بالرقى الاجتماعى [illegible]

لقد اخترت الأخيرة ؛ لأن ما يفصلنى عنها ليس طبقتى الاجتماعية . ولكن النقص فى المال .

إن المنضدة التى تصنع على نطاق واسع (mass - produced) هى صورة مشوهة للمنضدة الأصلية . وغالبا ما تكون رخيصة [illegible]

لقد وقع فى شراك بناء قمعى من الإشارات والمعانى التى تتولد من العلاقات المتباينة للرموز .

لا تعتبر السلعة مادة استهلاكية إلا إذا تم تحريرها كرمز أو كعلامة تسير وفق خطة لهذه العلاقات المتباينة.

يبرز اختيار بودريار الانتقائى لهذه الرموز والعلامات الدور المهم الذى تلعبه إشارة لسلعة ما.

## المعانى والدلالات



## مجال الدلالات والمعاني Connotation

لا تستطيع الأشياء أو السلع أن تتبادل المهام والوظائف فيما بينها . (فالثلاجة على سبيل المثال لا تصنع الخبز المحمص) . فطبقا للمعنى الوظيفي لا تستطيع الأشياء أن تحل محل بعضها . أما في مجال الدلالات فيمكن حدوث ذلك ، فتتداخل رموز الأشياء فيما يخص المكانة الاجتماعية والثروة والتصميم الجيد لسلعة ما .

ذلك هو المغزى الرمزي لعملية الاستهلاك . تستطيع السلع الأخرى أن تحل محل الثلاجة على هذا النحو - وكل الأشياء ترمز إلى المكانة الاجتماعية للفرد .



إن حاجاتنا مرتبطة بشكل هستيري بذلك النمط من الرموز المتبادلة بين السلع . وليس بما تؤديه تلك السلع من خدمات أو ما تمنحه من فوائد .

لو أننا اعترفنا أن حاجة الفرد لسلعة ما لا تستند إلى كونها سلعة بعينها ، وإنما إلى حاجة الفرد للتميز والاختلاف عن الغير (تلك هي رغبة الإنسان للوصول إلى المعنى الاجتماعي) . لو أننا اعترفنا بتلك الحقيقة لاستطعنا أن نفهم على الفور أنه لا شيء يحقق للإنسان درجة الإشباع . وبناء على ذلك لا يمكننا الوصول إلى تعريف محدد لماهية الحاجة .


مستهلكون مهووسون؟
وما الذى يريده المستهلك إذن إذا لم يكن مقتنعًا برموز الاستهلاك وعلاماته؟
يحاول بودريار أن يبرز الطبيعة المرضية Pathological للاستهلاك عن طريق التحليل النفسى.
إن مرض «الهوس» بشيء وهو مرض عصابى يحدث عندما يعود المريض البالغ إلى حقبة ما فى طفولته تعرضت فيها غريزته الجنسية لإحباط ما.
ذلك هو الذى يدمن الحصول على الأشياء والاحتفاظ بها. إنه يعود إلى تلك المرحلة التى يعبر عنها هوسه بتكديس الأشياء واستبقائها. ولا يدفعه هنا رغبته فى امتلاك الأشياء فى حد ذاتها، لكن يدفعه ذلك الوهم إلى الاستحواذ الكامل الذى يأخذ شكل رغبته فى اكتمال مجموعة ما من السلع، وهو فى الحقيقة يحاول أن يجسم ذاته المتفككة.
وإذا ما حصل على آخر سلعة فى المجموعة، فإن ذلك قد يرمز بشكل واضح إلى موته.




في العصر الحاضر ليست الشعارات والأمراض العصابية هي التي تجعل من الإنسان كائنا خارجا على القانون ومنفصلا عن مجتمعه.

# النكوص مع سلع المستهلك

مع أي السلع ؟

بايجون : ترمز إلى الزمن وإلى الماضي . وتعكس محاولة الفرد اليائسة في العودة إلى فترة الطفولة للبحث عن أصول حقيقية للام وللأب .

الحيوانات المنزلية : ترمز إلى فشل ما في العلاقات الإنسانية وإلى الإفراط في حب الذات ، وهي تقوم بمهمة تنظيم لمشاعر القلق والتوتر .

ساعات اليد : تقوم بامتصاص خوف الإنسان من الموت .

لماذا لا تكون المتعة هي أساس عملية الاستهلاك ؟

لكن المتعة لا تعني بالاستمتاع بل بالواجب . إنها لا تنبع من الفرد نفسه . بل من التزامه نحو المجتمع . وإن على المستهلك أن يصارع من أجل السعادة والمتعة .

يقف ذلك على النقيض من القانون الأخلاقي البيوريتاني الحكيم الذي يطالب بالالتزام المادي الصارم .

ترى ما هذا القانون الأخلاقي الجديد ؟ !

# نظام الترفيه والتسلية

طبقا للأخلاقيات الترفيهية . لا يجب على المستهلك أن يكون سلبيا . عليه أن يجرب كل شيء .




**فماذا إذن هي تلك السلعة الاستهلاكية التي لا ترضيه أبدا ولا تحقق الإشباع لديه ؟**

أسطورة . إن علينا أن نتعامل مع السلعة على أنها ألوان من العلاقات والمعاني . وأن نبحث عن المنطق الكامن في اللاوعي الذي ينظم تلك العلاقات .

# منطق السلعة الاستهلاكية

يعمل المنطق الذى يستخدمه بودريار الخاص بالسلعة الاستهلاكية على تحديث التصور الماركسى عن السلعة كقيمة وظيفية وكقيمة اقتصادية قابلة للتبادل ( سعرها ) . وتتكون السلع الاستهلاكية اليوم من :













٥- ويعتبر التبادل الرمزى أمرا بالغ الأهمية لدى بودريار.

## التبادل التجارى

هل أنت سعيد الآن؟ نعم، إن المنطق الذى ينظم هذه السلع هو بالتأكيد النظام الاستهلاكى الذى يحدده ويتحكم به نظام الإنتاج.

لكن كيف لنظرية بودريار أن تجنب أو تغض الطرف عن ذلك النظام الشامل؟ أى عالم ذلك الذى يدفع هو عنه ويقف إلى جانبه؟

إن نظرية بودريار برمتها تنطلق من قاعدة «التبادل الرمزى».




يستند بودريار إلى عالم الأنثروبولوجيا مارسيل ماوس Marcel Mauss فى نظريته عن الهداية أو الهبة. إن ما نعطيه و نسترده ليس بالضرورة شيئًا ماديًا أو ملكية ما؛ فإننا نعطى أحيانًا أشياء أخرى كالمجاملات، الطقوس والنساء وحفلات الرقص والاعتراف بمكانة شخص آخر. وفى المجتمعات البدائية، على الهبة أن تكون سريعة؛ لأن الذى يقدم هذه الهبة عادة ما يكون مجبراً على ذلك بدافع الالتزام الاجتماعى، ولأن التقاعس عن أداء ذلك الواجب يستوجب الاستهجان والانتقاد من المجتمع، وعناصر تبادل الهبات والهدايا هنا تتعلق بالأفراد والجماعات وليس بالسلع والأشياء نفسها.

ولهذا يعتبر التبادل الرمزى مناقضا على نحو جذرى للفكرة النظرية للتبادل الاقتصادى، والتبادل المتعلق بالرموز Sign exchange، فهو متواصل ولا نهاية له، وهو لا يكدس المعانى (أو الفوائد) ولا ينفيها؛ لأنه لا يفصل الناس عن هويتهم أو مكانتهم الاجتماعية عن طريق غرسهم فى النظام السلعى.



# حقبة السبعينيات - بودريار يكشف الرموز

لم يستغرق الأمر وقتا طويلا قبل أن يكتشف بودريار أن نظام الرموز نفسه لم يكن الطريقة المناسبة وفهم عالم الاستهلاك - وكان هو نفسه جزءا من المشكلة ؛ لأن التركيبات اللغوية وعلم الإشارات كانتا الرأسمالية .



## السلعة والرمز

قائمة اليوم

شكل السلعة لدى ماركس = تبادل القيمة الاقتصادية (الثمن) فوائد الاستخدام (نفعها).

الصيغة الرمزية اللغوية = الدلالات (الشيء/ الصورة/ الصوت)

المعنى (المفهوم/ المعنى)

وتنشأ رؤية بودريار من اعتقاده بتدمير أيديولوجية الحاجات. ولأن الحاجات تكون في موضع الشك، يكون في موضع الشك أيضًا قيمة وفائدة السلعة ذاتها، لكن ما قيمة السلعة وفائدتها إذن؟

يعتقد بودريار أن كلا البناءين متصلان في عملية الاستهلاك الذى يعد المرحلة التى تنتج فيها السلعة كرمز. وتنتج الرمز كسلع.

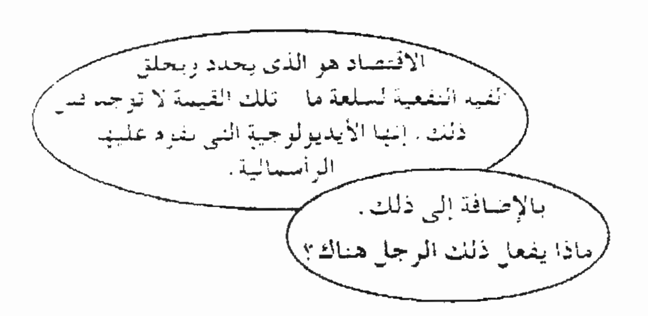
# براءة قيمة الفائدة للسلع

يستخدم ماركس Marx النموذج الشهير لدانيال ديفو Daniel Defoe في روايته روبنسون كروز و Robinson Crusoe ليدلل على أن شخصية السلع لا تنبع من قيمتها من حيث فوائد استخدامها.




يدعي ماركس أن المنتج هو قبل كل شيء مفيد، والتبادل الاقتصادي هو الذي يضر بالعلاقات الاجتماعية (الربح = الاستغلال) في حين أن الاستخدام البريء القديم لسلعة مايعطينا بعداً إنسانيا.

لقد وقع ماركس في ورطة ؛ فهو عندما رأى تناقضا بين قيمة السلعة وعلاقة روبنسون كروزو Robinson Crusoe بثروته البسيطة. فإنه لم يقم إلا بتأكيد المعنى البرجوازي عن الحاجات الأولية ؛ مما يزيد فكرة الاكتفاء الذاتي للفرد أو الإنسان ككائن لا يشعر بالاغتراب ، وأن ضميره الأخلاقي مرتبط بالطبيعة.






## قناع القيمة النفعية

تتجلى ثورية بودريار في عبارته التي يقول فيها : إن فوائد السلع ليست ملكية سابقة لقيمتها التبادلية .

إن القيمة النفعية هي نتاج للقيمة التبادلية . إنها السبب الذي يساعد على تداول المنتجات ، ويضفي عليها قيمتها التبادلية . إن السلعة تنتج كرمز أكثر مما تنتج كحقيقة جوهرية .

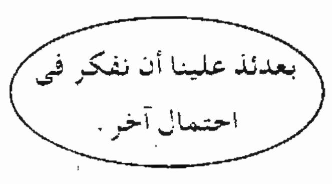



إننا عندما نصف سلعة ما بكونها مفيدة ؛ فإننا نجعل من قيمتها النفعية السبب الأول والأخير لوجودها . والأسوأ هو أن نحيل السلع إلى أشياء مجردة ، فيعني ذلك أن كل شيء مفيد .

بالنسبة لبودريار فإن السلع ذات التبادل الرمزى هى التى لا تخضع لذلك التجريد ؛ فبمجرد التبادل، تكتسب السلعة التزاما اجتماعيا . «إنها هذه الهبة وليس أى شيء آخر» . أن نقول إنها «مفيدة» يعنى أن نجردها،وأن نجعلها تعادل أى سلعة أخرى تحت لافتة «النفعية» ، وهذا أمر ينطوى على مخاطر مدمرة .

كان ينبغى على بودريار التوقف للتأمل وإعادة التفكير فى الأمور .











إن أيديولوجية الحاجات والاستخدامات تمتد إلى الرمز نفسه في ادعائه على قدرته للتعبير عن المعاني .

# هل تعكس الأيديولوچيا الواقع الحقيقى؟

يتطلب الأمر إعادة تعريف ماهية «الأيديولوچيا»؛ فكان الفلاسفة الماركسيون يعتقدون أن الأيديولوچيا تتكون من رموز وإشارات (كعلم اللاهوت على سبيل المثال) وتعكس بطريقة تلقائية علاقة الإنسان الإنتاجية بالعالم.

اعتقد بودريار أن تلك الأيديولوچيا تشبه التأثير اللاحق لعملية الإنتاج - فيما يشبه سقف الرموز الواقع على قمة الاقتصاد. واعتقد أن الأيديولوچيا هى أمر أكثر عمقا من ذلك.




تتطور الأيديولوچيا من خلال تكوين الرمز نفسه وقدرته على التعبير عن الواقع والمعنى.
وهل يستطيع الواقع والمعنى أن يسمحا بتداول الرمز وانتشاره؟
وهل تشير الرموز إلى الواقع والمعنى الموضوعيين؟

## استجابة اللغويات البنيوية

طبقا للغويات البنيوية فإن الرموز بمقدورها أن تشير إلى الحقيقة الموضوعية، لكن بطريقة خاطئة.

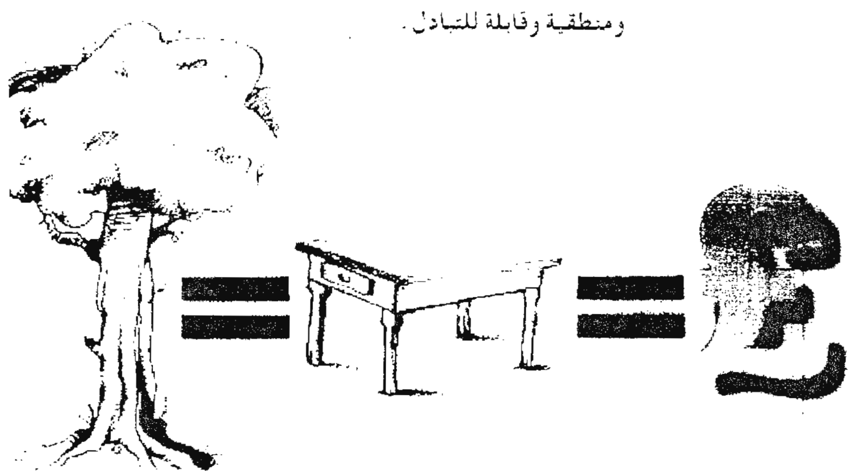


يعتقد بودريار أن الرمز شريك لرأس المال ، ولماذا إذن ؟

١ - لأنه أداة التجريد .

٢ - لأنه يقلل من صفات المعنى على نطاق واسع ، فالمعنى لا يتحدد إلا عندما يرتبط الدال بالمدلول .

٣ - لأنه يستثنى ويفرق . إن الرمز يقدم نفسه كقيمة كاملة - إيجابية ، ومنطقية وقابلة للتبادل .



تلك هى منطقية الرمز التى لا تكمن فى تسمية الحقيقة الخارجية ( شجرة فى ذاك المكان ) لكن فى عزل المعانى غير الواضحة .



# هل الشمس حقيقية؟




لا.. ليس الأمر كذلك.
إن الرمز هو الذى يحكم الحقيقة، ويصورها. والإشارة ما هى إلا انعكاس للرمز.

فالشمس كأداة دلالة (كلمة كانت أم صورة) تحدد المعنى وتصبح رمزا، فالشمس الحقيقية هى نتاج هذا المنطق.

لكن أين هو رمز الجريمة هنا؟

شمس العطلات ترمز فقط إلى قيمة إيجابية ، وهي مصدر للسعادة كما أنها تقع على النقيض ليس مع نفسها (كشمس سيئة)، ولكن مع ما قد يعنيه ما يناقضها ، وهو غياب الشمس - المطر .

وهكذا يلعب المطر دورا إيجابيا في تأكيد فوائد الشمس (تماما كما تساعد القيمة النفعية القيمة التبادلية) .

ومثل الرأسمالية . فإن وجود الشمس كرمز هو دائما مفيد وإيجابي - إنه يحتاج إلى أرباح .

وهنا يختفي التبادل الرمزي.

ولا ترمز هذه الشمس إلى الحياة أو الموت، لا إلى الفضيلة أو إلى الاقتصاد، كما كان الحال للأزتيك AZTECS أو القدماء المصريين، وليس لها تلك القوة المدمرة أو تلك الازدواجية.

والحقيقة متواطئة مع الرمز في هذا المثال؛ فالرمز يشير إلى الحقيقة، لكنه يستثنيها ويتجاوزها.

ويرى بودريار أن السيطرة الرأسمالية على المعنى والحقيقة هو عمل إرهابي وخطير.

يبدو التبادل الرمزي بتناقضاته مسطحا. جميع السياسات السببية والمختزلة لأنظمة القيمة هي موجودة أصلا في المنطق الداخلي للرموز بما فيها الاقتصاد السياسي.




الشمس الحقيقية غير موجودة. وليس ما نراه سوى اختزال للإشارات والعلامات.

# التفكيكية Deconstruction

## في مواجهة التواجد أو الحضور Presence

يدين بودريار بالفضل إلى الكاتب الحداثي چاك دريدا Jacques Derrida.

بحث دريدا في أولية المدلولات في الفلسفة العقلانية الغربية - التطبيق السلبي لغيبيات الحضور أو التواجد: الرغبة إلى ضماد وتأكيد وتلقائية ورسوخ المعنى. ويسمي دريدا هذا الاتجاه النقدي الثوري بالتفكيكية Deconstruction.

مذهب التفكيكية الذي
انتهجه يحاول أن يحدد مواقع التصورات
الميتافيزيقية التي تكمن وتختبئ في أي
نص لكي يكون قابلا للتطبيق والبقاء.

وبنفس الطريقة، أستطيع
أن أقول إن القيمة النفعية تتعارض
مع القيمة التبادلية، مثلما يتعارض
الوعي مع اللاوعي.

SUN!

## والاختلاف...


بالضبط. المعنى
لا يسبق الكتابة أو الرمز
التبادلي. إنه ينشأ نتيجة له. وفي
الحقيقة. فإن معنى المعنى يعد
تطبيقا لا نهائيا. وأنا أسمي هذه
العملية «الاختلاف».
أليس ثم مفر من
طغيان وسطوة الرمز؟
أحرق!
إنها ثورة كاملة
على مستوى النظرية
والتطبيق. حتى الرموز لابد أن
تحترق. لنعد مرة أخرى إلى
التلقائية Situationism

# ثقافة بودريار




إن الثقافة هى إنتاج واستهلاك للرموز، ولأن الرموز هى التى تشكل الواقع لنا، فلقد أصبح كل شىء «ثقافيا» ومتاحا كتصور، وكمعنى.

# نماذج المحاكاة Simulations




لم تعد الثقافة جسدا حيا - أو وجودا جمعا ( كالدين . والأعياد . وتداول القصص . والحكايات ) يصنع الرموز ونتيجتها في الوقت الحالي . الرموز هي التي تنتج الثقافات .



ومازال بودريار مصرا على أن الثقافة ينبغي أن تلعب دورا رمزيا ( يا للغرابة ) ، ويجب أن تكون منفتحة للحوار، وأن تنطوي على رسالة أخلاقية ، كما يرى أنه على الثقافة أن تراجع مواقفها ، وأن تنتقد ذاتها حتى تزعزع احتفالية الثقافة الجماعية .

تخضع الثقافة لدى وصفها وتحديدها لديناميات الاستهلاك - من أزياء ، ودورات وبيئة محيطة ورموز . ولا يستطيع أي شكل من أشكال الثقافة أن يشذ عن هذه القاعدة .

وأهم مثال على هذا هو عملية إعادة تدوير الثقافة - الرموز سريعة الزوال لثقافة الماضي التي يتم إنتاجها عن طريق التقليد والمحاكاة .

## كل شيء.




أندية اللياقة البدنية والتخسيس = إعادة اكتشاف وتدوير الجسد.

المحميات الطبيعية، الأخرقة الخضراء حول المدن، والريف = إعادة تدوير الطبيعة.

يقول بودريار: «لم تعد الطبيعة ذات الوجود الأوّلي والأصلي في تناقض رمزي مع الثقافة، لكنها أصبحت نموذجًا مقلّدًا من الرموز التي يعاد تدويرها في الطبيعة.

## إعادة الإنتاج على نطاق واسع Mass Reproduction
## والثقافة التى لا روح فيها

إن التقنيات الحديثة لإعادة الإنتاج على مستوى واسع تنتج الثقافة كرموز. والمشكلة هنا تتعلق بالعمل الفنى الأصلى وعملية إعادة إنتاجه من خلال أجهزة الإعلام الجماهيرية.




يتم «بيع» ڤان جوخ كمعنى من قبل نفس النظام الاستهلاكى السريع الذى يفرض نفسه على الأزياء أو برامج التلفزيون. وهكذا تنظم العلامة الرمزية ڤان جوخ كشكل ثقافى والمعنى مرتبط بهذا الشكل. ڤان جوخ للبيع كرمز.

## الثقافة الهابطة الشائعة

قال بودريار: «إننا نسيء فهم الثقافة اليوم»، وأسماها الثقافة الشائعة الهابطة Low-est Common Culture واختصارها LCC. إنها لا تُعنى بالثقافة باعتبارها مصدراً للمعرفة، لكن بالانغماس في عملية المشاركة في الأسئلة والإجابات، ويبدو ذلك جليًا في برامج المسابقات والألعاب واختبارات المدارس.




مثل من ؟ مدرسة فرانكفورت الماركسية أولت اهتمامًا بمدى أهمية الاتصال الجماهيرى فى المجتمعات الحديثة؛ فصناعة الثقافة هى التى تزود المجتمعات بالأيديولوجيات والأفكار، وتقوم بتوصيل الخبرات مستخدمة التكنولوجيا، وهى بذلك تقود المجتمعات إلى منطقية تفتقر إلى الحكمة والعقل.

## مدرسة فرانكفورت فى مواجهة ثقافة الجماهير

من المفارقات أن الهدف التقدمى لحركة التنوير التى قامت فى القرن الثامن عشر قد انتهى إلى عكس ما كان يرمى إليه ـ لقد تحول التقدم إلى طغيان وهيمنة؛ حيث استبدلت الحركة بالعالم الطبيعى عالم التكنولوجيا؛ مما أدى إلى تشويه فردية الإنسان وشخصيته. وهاكم صورتين من مدرسة فرانكفورت..

يدَّعى تيودور أدورنو Theodor Adorno (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) أن الشكل الداخلى لموسيقى آرنولد شونيبرج Arnold Shoenberg's الصاخبة تلقى الضوء على هارمونية وإنسانية الموسيقى البرجوازية وتناقضها فى آن، لكنه فيما بعد لم يرَ أى أمل لظهور ثقافة نقدية.

إن أى شعر كتب بعد أوشوتز Auschwitz هو شعر بربرى، وأنا أمقت موسيقى الچاز.

يقول هربرت ماركوز Herbert Marcuse (١٨٩٨ ـ ١٩٧٩) :« إن السمة الواضحة اليوم هى تسطيح الصراع بين الثقافة والواقع الاجتماعى من خلال إلغاء العناصر المعارضة والمغتربة فى الثقافة الراقية التى بها تشكل بعداً آخر للواقع».



ومثلما هو الحال في النظام الرمزي للسلع، فإن رموز الثقافة تعمل على تكامل كل إنسان.

**فهل كان بودريار ينتقد الثقافة الراقية أم الثقافة الشعبية؟**

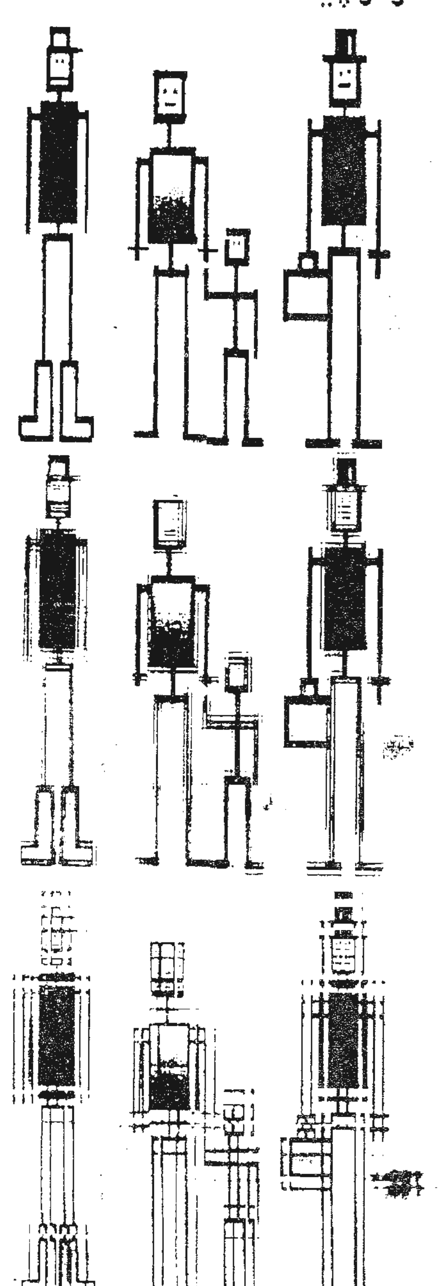
كان ينتقد كليهما. إن كل عناصر الثقافة هي رموز مؤقتة سريعة الزوال. إنها لم توجد لتبقى إلا كشيء مثالي أو كمرجع ميتافيزيقي - تماما مثل الطبيعة بعد أن دمرها الإنسان.

**لماذا؟** لأن كلا الثقافتين الراقية والشعبية تم تنظيمهما بواسطة النظام الرمزي للاستهلاك. تلك هي دورة الموجة الشائعة أو التقليعة.



الجوائز الثقافية - مثل جائزة تيرنر The Tate Gallery Turner تمنح سنويا لأحد الفنانين. وعادة ما تخضع تلك الجوائز لدورة وظائف الثقافة الحديثة. بمرة رفعت الجائزة شعار أن الفن في خدمة الرفاهية. والآن غضت النظر تماما عن مثل هذا الشعار.

# الثقافة التكنولوچية



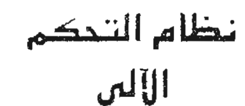
متى تتوافق التكنولوچيا مع الثقافة؟

كثقافة تكنولوچية؛ فإن السلع هى رموز للتكنولوچيا. والنظام الرمزى هنا هو الشكل أو التصميم Design الذى يحل محل النمط أو الأسلوب Style الذى كان رمزا فى القرن التاسع عشر.

يتوافق ذلك مع الألمانى باوهاوس Bauhaus (١٩١٩ - ١٩٣٣) وبتوجيه من ولتر جروبيس Walter Gropius (١٨٨٣ - ١٩٦٩). أما قبل ذلك فكانت السلع عبارة عن مجموعة من الأنماط الفردية.

بدأ منذ ذلك الوقت لاستخدام العالمى للدلالات اللفظية فى البيئة، وقدمت تلك الجماعة مفهوما أحاديا فى الصناعة وفرضته على البيئة كمعنى.

تصبح كل سلعة رمزا للشائدة الوظيفية والتكنولوچيا. لقد أصبح لكل شىء شكل وتصميم: لمبات الكهرباء، والنباتات، والمدن، والبشر.



# نظام التحكم الآلى

يسمى بودريار هذا

التطور من الثورة الصناعية إلى التناغم الهيكلى الأعلى للشكل ، والمعنى ، نظام التحكم الآلى Cyberblitz . وتلعب البيئة هنا دور الإشارة ، والتى خلقت بدورها المشار إليه أو المدلول وهو الوظيفية Functionalism .

طبقا لقوانين هذا النظام لا مجال لأمور تتعلق بالجمال أو بالقبح ، فقوانين الجمال التقليدية المتضاربة فى أكثر الأحيان تؤدى إلى نظام جامد يقوم بطريقة مصطنعة بإنتاج وفصل وتوحيد ما هو وظيفى مع ما هو جمالى .

يستخدم الباهاوس Bahaus فكرة الوظيفية كذريعة لمساندة نقاء السلع ومهاجمة جحيم ما يتعلق بها من معنى ( المعنى الزائف والمضاف مثل وسائل الزينة والزخرفة ) .

خرفة أو التجميل هو ببساطة
أخرى لمساندة فكرة الباهاوس Bahaus عن
السلع ذات الوظائف المحددة، وهو فى ذلك
أنه لا توجد سلعة ذات نفع

فقط التأثير اللاحق للفـرق التى ... بين السلع ذات الوظائف المحددة، و ... رت إلى وظائف ما، وتذخل الوظيفة نظام الموجة السائـدة كإشارة ورمز ضمن إشارات ورموز أخرى مثل حداثى. دون المستوى.

دون المستوى؟ سلعـة أخرى مزيفة. محاولات رديئـة للتقليد، وتحميل الرمـوز أكثر مما تحتمل مثل الشعارات الجوفاء فى اللغة. إنها موجودة ليس بسبب الذوق السئ لدى الناس أو بدافع تحقيق الربح للمـنتجين، ولكنها مرتبطة بالحراك الاجـتماعى Social Mobility ذلك القـانون الموروث الذى يفرق بين وفـرة السلع الرديئـة والسلع المحدودة ذات الجـودة العالية. وهى هنا تلعب دور الرموز فى نظام التميز الاجتماعى.

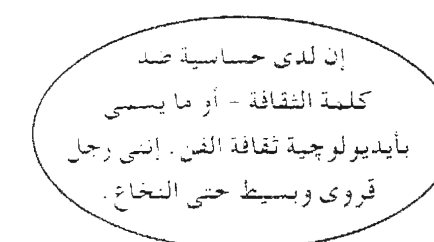
# أجزاء من الآلة

إنه نفس المنطق ؛ فهذه الأشياء عادة ما ينظر إليها على أنها عديمة الفائدة. لكنها في الحقيقة تؤدي مهمة ما ؛ فإنها تقوم بدور رموز مميزة تشير إلى التكنولوجيا. تلك الأجزاء تشبه الألعاب ؛ فإنها تلعب على فكرة الوظيفة. لكنها مثلما هو الحال مع الشكل أو التصميم Design لا تعمل إلا وفق أنظمة الموجات السائدة ورموز التبادل.



إن رموز الشكل أو التصميم تتحرك في كل مكان ؛ فإنه ثمة شكل للأجساد والجنس، وشكل للعقاقير، وشكل للسياسة. وهنا تأخذ ثقافة الشكل مكان الواقع، وينتصر الرمز في نهاية المطاف.

أليس ثمة مفر من الرمز؟ ماذا عن الفن؟ ألا يستثنى الفن من هيمنة الرمز؟




يولى بودريار إعجابا بالفن فى محاولته لتمثيل الأشياء. ولكن ليس كتطبيق.

ومن المفارقات أن أفكاره تركت أثرا عظيما فى الفنون الجميلة. خاصة فى نيويورك. ها هو النبى الرافض يغنى برسالته المقبضة ويبشر بانتهاء الفنون - الفنون التى ليست سوى استهلاك الرموز.

ليس الفن سوى رمز يعكس المكانة الاجتماعية للأفراد.

لا ينشأ سوق الفن وقيم التبادل فيه من فكرة الأرباح الاقتصادية أو فكرة التكديس. وإنما من خلال عرض الرموز التى تدل على الإنفاق.



يعتقد عالم الاجتماع الأمريكي ثورستاين ڤيبلن Thorstein Veblen ( ١٨٥٧ - ١٩٢٩ ) أن الدافع الرأسمالي لتحقيق الربح يعني أن عملية الاستهلاك تخضع لإنتاج سلع لا أهمية لها. تتكدس بناء على رغبة الطبقات الغنية من البشر حتى يستطيعوا إبهار الآخرين وإظهار تفوقهم عن طريق استخدام تلك الرموز التي تعكس ثرواتهم ومدى استعدادهم للإنفاق والبذخ.




ويجيء رد بودريار كالآتي: يبقى الأمر في الوقت الراهن معلقاً بسراب رموز القوة والهيمنة. وإنما التحكم في تلك الرموز. وليس ما يفرق الطبقات العليا عن الطبقات الدنيا هو سراب أو الاستحواذ على القوة وحده. لكن بامتلاك الثروة ينظم تلك الرموز. والوصول إلى القمة في نهاية المطاف.




نهم لا يدفعون المال من أجل قيمة استخدام اللوحة، ولكن من أجل القيمة التبادلية فقط، ومن ثم لا توجد أسعار ثابتة، ولا يعدو الأمر كونه مزايدة أكثر مما هو مقايضة.

ومَنْ هو عاشق الفن إذن؟ إنه ذلك الإنسان الذى يعيش مع عشقه اللامحدود ـ بالاشتراك مع آخرين مثله ـ لرموز التميز، تمامًا مثل علاقة اللوحة باللوحات الأخرى الشبيهة لها فى المكانة، والتى تمليها الأمور المتعلقة بأصل اللوحة ـ مَنْ وقع باسمه عليها، ومنْ يمتلكها.

إن عاشق الفن يسمو بالثقافة إلى قيمة كونية؛ لأنه ببساطة لا يستطيع أن يمتلكها.



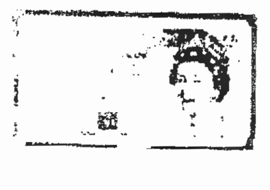
بالطبع ،لكنه رمزٌ لا يشير إلى الواقع . فى الماضى كانت النسخ المرسومة لها قيمة لأنها كانت تستوحى الإلهام من نظام أصلى فى الطبيعة ، وليس من اللوحة الأصلية ، وهكذا لم يكن الأمر يعلق بمصداقية الفن أو أصله ؛ حيث لم تكن محاولات التزييف موجودة آنذاك .



## المضاربة المصرفية فى المعارض

وعلى هذا ، فإن معارض الفنون والمتاحف تشبه البنوك والمصارف – كلاهما يعنى بتداول الرموز؛ فالبنوك تقدم الضمانات لعالمية المال والمتاحف والمعارض – تضمن عرض اللوحات وتوفيرها ، لكن لا يستطيع امتلاكها إلا الطبقة الراقية .

وهل يعنى ذلك أن الفن ليس إلا رمزا تجاريا أيضا ؟





## ما العمل الفنى الحقيقى؟

لم يعد العالم اليوم يقدم ضمانات لمعنى اللوحة. ولكنه يضمن توقيع الفنان الذى فارق الحياة.




إن لوحة مزيفة لسولاج Soulages تلقى الكثير من الشكوك على كل أعمال سولاج؛ لأن أصالة الرمز فى هذه الحالة تصبح موضع شك؛ لهذا يكن عالم الفن الكراهية للتزييف والغش.

هذا هو الفن إذن. إنه يحاول أن يمثل العالم وأن يكون صادقا. والفنانون هم «بسطاء ساذجون وورعون» - وإن نظام الفن كعلاقة تبادلية يقلل من شأن محاولات الفنانين الطليعيين لإلقاء ألوانهم على وجه العالم الصارم الخاضع تحت وطأة النظم والقوانين.

لكن هل يستطيع الفن أن يصور عالم الاستهلاك الجماعي - للنظم والسلع؟ لا. لقد مارس الفن لعلبة الاختفاء طيلة القرن الماضي. لم يعد يصور. إنما يحاكي ويقلد.

لقد ظل الفن دائما يقيم حوارا مع الأشياء التي يصورها. ولقد تغيرت مكانة هذه الأشياء في الفن في القرن العشرين. وازدادت محاولات الفن تجريد هذه الأشياء من خلفياتها الاجتماعية، وحولها إلى رموز لم تعد تشير إلى قيم أخلاقية أو نفسية.

تطور «شجرة» موندريان Mondrian [1].



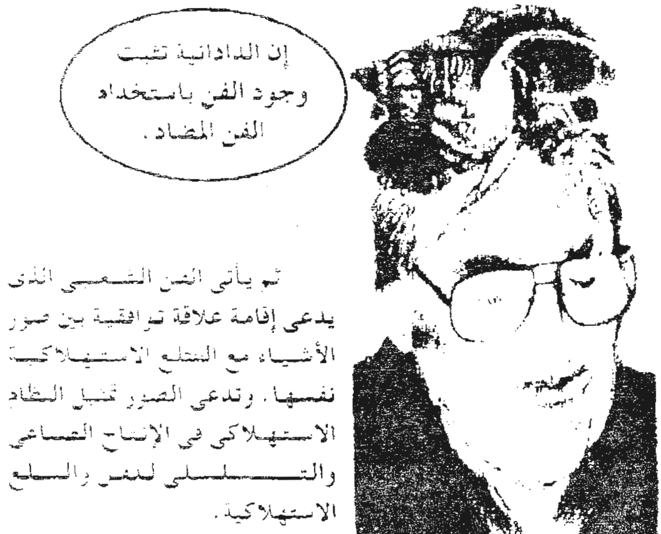
(١) ربيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤): رسام هولندي يعد مؤسس المدرسة الاسلوبية. ومبدع التشكيلية الجديدة، عرف بلوحاته اللاموضوعية المؤلفة من مجرد خطوط أفقية وعمودية ومساحات من الألوان الأولية (المراجع).

# أسباب اختفاء الفن

لدى ظهور المذهب التكعيبي Cubism، أصبحت الأشياء عناصر مستقلة في تخيل الفراغ. إنها مثل الصور والرموز تنشطر إلى حد التجريد.




تعمل السيريالية Surrealism والدادائية Dada على إحياء الأشياء وإبراز أنها منفصلة بطريقة لا منطقية عن الثقافة الحديثة التي تقوم على مبدأ الوظائفية والمنفعة. وتحيل كلتا الحركتين التمرد على «حقيقة» أو طبيعة الأشياء. لكنهما في نفس الوقت تسعى إلى الرقى بهذه الأشياء إلى مستوى النظام الفني.




يصور التجريد - سواء كان تعبيريا أو هندسيا - الأشياء في حالة تفكيكية، ويعبر عن وجود التناسق في النظام المنطقي، وليس في العالم.

ثم يأتي الفن الشعبي الذي يدعى إقامة علاقة توافقية بين صور الأشياء مع السلع الاستهلاكية نفسها. وتدعي الصور تمثيل النظام الاستهلاكي في الإنتاج الصناعي والتسلسلي لنفس السلع الاستهلاكية.




فهل تمثل ثقافة الفن الشعبي الحياة الاستهلاكية؟

يجيب بودريار بالنفي؛

لأنها جزء من الحياة الاستهلاكية لا يتجزأ عنها. إنها تدعي أنها تصور الحياة الأمريكية كأيديولوجيا، لكنها في الوقت نفسه تعد إحدى علاماته التجارية.

لكن هل يتمتع الفنانون الشعبيون بهذا التكامل؟

ربما. لكنهم يرون الأمر بطريقة مختلفة.

يخلق هؤلاء الفنانون واقعا خاصا لهذه السلع. وعادة ما يجدون ذلك الواقع في الحياة اليومية.

ألم يصور آندى وارهول Andy Warhol (١٩٢٨-١٩٨٧) العالم كأحداث متكررة مسلسلة؟ ألا يعكس ذلك عالمنا الذى أعيد خلقه وإنتاجه؟






لكن ألا يعاني فنانو حقبة ما بعد الحداثة مثل جيف كونز Jeff Konns ومارك كوستابي Mark Kostabi من ضياع الأصالة والتمثيل النقدي. وانتصار الفن كسلعة ورمز؟

**لقد تجاهل عالم الفن الفنان مارك كوستابي (الذي ولد عام ١٩٦٤) لأنه يدفع لدارسي الرسم سبعة دولارات في الساعة لقاء أن يعيدوا رسم لوحاته التي تباع الواحدة منها بمبلغ ٢٠.٠٠٠ ألف دولار - كلها موقعةً باسمه.**

يسخر كوستابى من أن يكون الفنان رمزاً تجارياً عن طريق القيام بدور الفنان كمبدع.



بيتر هيلى Peter Halley، رسام مقلد للخلايا والأنابيب.


ليس لدى أي استجابة لفن ما بعد الحداثة. وتستطيع كتاباتي أن تقرر أي شيء. لكن سيكون من غير حكمة تمثيلها في الفن؛ لأن الرسم لا يستطيع أن يمثل المحاكاة لأن منطقه في الأساس يقوم على المحاكاة.
في المحاكاة، لا توجد مرجعيات أو معاني. والفنانون الذين يلجأون للمحاكاة محكوم عليهم بالموت المؤكد.
(إنه سخيف بكل تأكيد» هكذا يقول عنه الناقد الفني روبرت هيوز Robert Hughes المولود عام ١٩٣٨).
يعاني بودريار من الإزدواجية فيما يعلق بالفن. يعطي الفن المعنى لكل ما يفتقر إلى
معنى. هنا تكمن القوة ويكمن الضعف في آن معا، لكنه يقاوم الفناء ويحافظ على بقاء عندما يزداد ثمنه بشكل لافت وغير منطقي.

## التأثير الجمالى لمبنى بوبورج Beauborg أو المدينة المتألقة

هاجم بودريار مركز بومبيدو Pompidou Centre فى باريس، ووصفه بأنه النموذج الأسوأ للحضارة الحديثة.

رغم أن البهو الداخلى لذلك المبنى يحاول أن يعكس ذاكرة ثقافية (متحف)، لكنه يبدو مثل محل للتسوق، ويعطى المبنى بأكمله انطباعًا بغياب الحضارة.

تحاول حشود الناس أن تتحدى الثقافة العقيمة بتحطيمها؛ فيكتظ بداخل المبنى أكثر من ۳۰,۰۰۰ حتى يكاد المبنى يسقط تحت وطأتهم، وهم فى ذلك المكان لا يبحثون عن الثقافة، لكنهم يلمسونها بأيديهم، ويأكلونها ويسرقونها أيضًا. يتعلق ذلك العنف الثقافى بالتكدس والمزاحمة أكثر مما يتعلق بالسمو والارتقاء.



إنه يعوق الثقافة، مثلما يفعل الصوت المتضخم فى فيلم عام ۲۰۰۱ الذى يمتص الطاقة من الأشياء المحيطة، إنه يبدو مثل محطة للطاقة، إنه يدمر السرية والخصوصية.

لقد كان بودريار مصورًا هاويًا، وكان أحد المحررين المساهمين فى مجلة Artforum.

# بودريار يحطم الماركسية عام ١٩٧٣

كما تنازلت الثقافة عن مكانها إلى رموز جوفاء تخفي في ذاتها عوامل اختفائها وغيابها ؛ فإن الرأسمالية تحولت إلى رأسمالية مفرطة ، وبدأت رموز الإنتاج تنتشر في المجتمعات الغربية وما وراءها .

وفي عام ١٩٧٣ شن بودريار هجوما ضاريا على الماركسية . التي رآها مسئولة عن حفظ مرآة الإنتاج وتصديره .

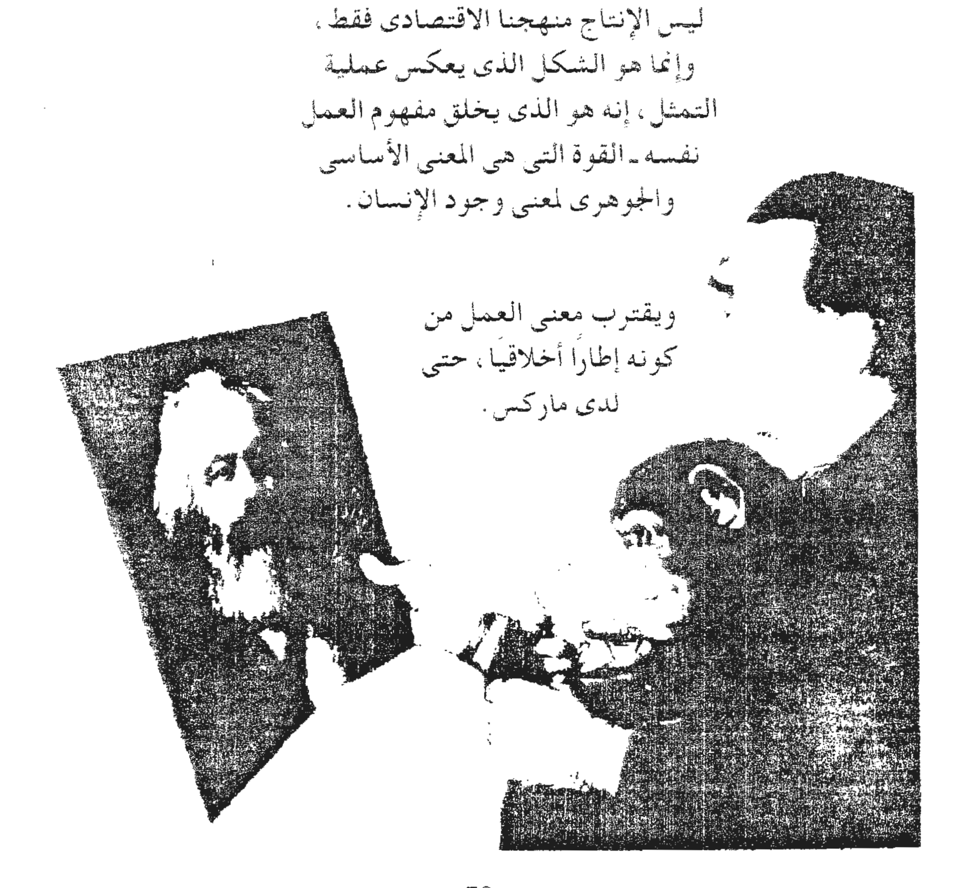


ينتقد بودريار كل الأفكار الماركسية الخاصة بعملية الإنتاج. أولاً، المفهوم الذى ينظر للإنسان على أنه عامل.

يبدأ البشر بتمييز أنفسهم عن الحيوانات بمجرد إنتاجهم ما يوفر لهم الرزق والإعاشة.

العمل هو الرمز الذى يلخص معنى العمل كقيمة نفعية، وهذا المفهوم يسمح للعمل بالتغلغل فى القيم الإنسانية.

ليس الإنتاج منهجنا الاقتصادى فقط، وإنما هو الشكل الذى يعكس عملية التمثل، إنه هو الذى يخلق مفهوم العمل نفسه - القوة التى هى المعنى الأساسى والجوهرى لمعنى وجود الإنسان.



ويقترب معنى العمل من كونه إطاراً أخلاقياً، حتى لدى ماركس.

وهنا يسير بودريار على نهج عالم الاجتماع ماكس ڤيبر Max Weber ( ١٨٦٤ ـ ١٩٢٠ ) .

لقد جذبت الانتباه إلى الدور الذى يلعبه الفكر الدينى فى تكوين وصياغة السلوك الاقتصادى وطبيعة النظام البيروقراطى الحديث . إننا نستطيع أن نجد جذور الرأسمالية متأصلة فى المذهب الكالڤينى الدينى Calvinism .



لقد امتد الرمز الماركسى للإنتاج إلى العالم بأسره ؛ فالتاريخ يعادل تاريخ أنماط الإنتاج . وهكذا تحولت الماركسية نفسها إلى فكرة استعمارية ؛ فكل المجتمعات عليها أن تحدد علاقتها مع النموذج الإنتاجى . وبناء على ذلك ظهرت المجتمعات التقليدية على أنها متخلفة وغير منتجة

# ومـاذا عن التحليل النفسى؟ وعن الطبيعة؟

حـتى الخطاب الغـربى العقـلانى للتـحليل النفسى راقع تحت براثن هذا النمـوذج . فـجـأة أصـبـح لكل الثقافات منطقة من اللاوعى سواء كانت متطورة أو أقل تطورا ، أصبح لها آلية قمعية .

الطبيعة بأسرها ترقص على أنغام الإنتاج .




يقـوم العـمل على أساس مـفـهـوم الطبـيعة ، فى الماضى كانت الطبـيعة ترمز إلى نظام يفرق بين الإنسان والأشياء . أما فى القرن الثامن عشر ، أصـبحت الطبـيعة قـوة هائلة وأسطورة ؛ لأن التكنولوجيـا بدأت فى غـزوها ، وتم التـفـريق بين الرأسمالية الطبيعة - التى أصبحت الآن رمزاً للإنتاج - والتى أصبحت حجة مع أو ضد الرأسمالية ( الاقتصاد البرجوازى أو الماركسى ) .

لذا فالطبيعة تنقسم من حيث الرمز إلى:
طبيعة جيدة: يستغلها الإنسان، ويجدها مصدرا للثروة.
طبيعة سيئة: عدائية ومصابة بالتلوث.




في النظام الرمزي، لا يقيس الإنسان البدائي نفسه طبقا لعلاقته مع الطبيعة. لم تكن الطبيعة تمثل قيمة ما ينتزع منها معنى وجوده.

## «النصيب البغيض»

بالنسبة لبودريار، فإن المجتمعات البدائية لا تقيد عملية إنتاج البضائع، وكان التبادل الرمزى بالنسبة لها مبنيا على عدم وجود إنتاج، وكوارث طارئة، وعملية تبادل غير محدودة بين الأفراد، ويعتمد أيضا على ندرة البضائع المتبادلة، وليس للإنتاج معنى.

ويعتمد بودريار هنا على رؤية الكثافة عند جورج باتاى Georges Bataille - النصيب البغيض ، وليس القوة المتراكمة للإنتاج.




جورج باتاى Georges Bataille (١٨٩٧-١٩٦٢).

يزيد بودريار من انطلاقه الآن؛ فيرى أن كلا من الاقتصاد السياسي لدى ماركس والاقتصاد الغريزى لدى فرويد يجب أن يسير على نحو مغاير.




إن التماسك الرمزى بين الجماعة والآلهة والطبيعه تعنى الكثافة وليس الفائض؛ فيعود جزء من الحصاد كفاكهة أولية فى عملية التضحية والاستهلاك للمحافظة على هذه الحركة الرمزية. إننا لا نستطيع أن نأخذ شيئا من الطبيعة دون أن نعيده إليها، وهذا لا يعتبر إنتاجا للقيمة؛ لأننا لا نهدف إلى المنتج النهائى.

# أساطير البدائية

يؤدى إنتاج القيمة إلى الأساطير الغربية الخاصة بالبدائية Primitivism .

١ - إن لديهم مجتمعات من البذرة .

لا . . إن هذا هو هوسنا بتكديس السلع والاستحواذ عليها .

٢ - إنهم ينتجون الأشياء لسد حاجاتهم وليس لتحقيق الربح .

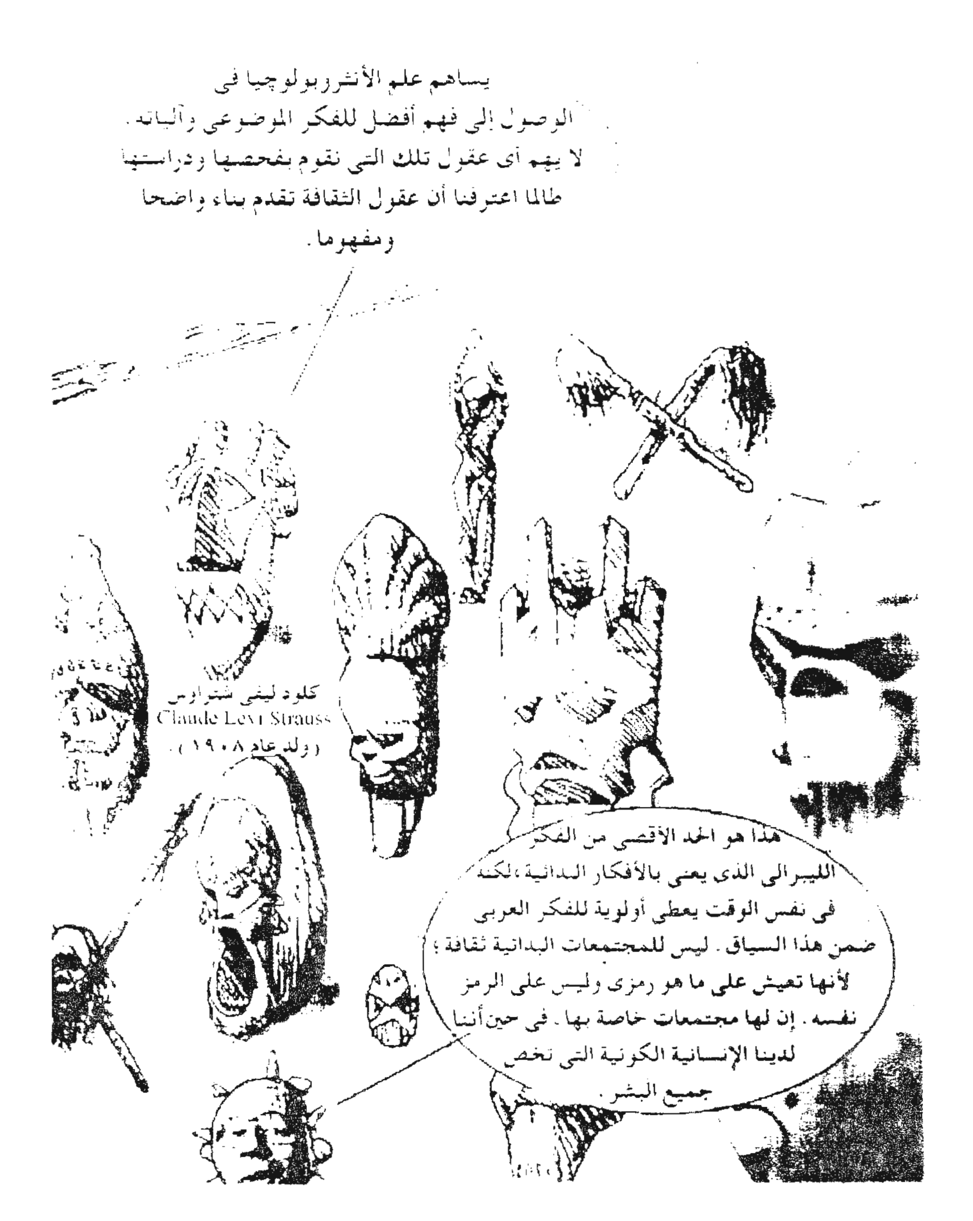
ذاك انعكاس آخر للاقتصاد السياسي - كما لو كانت هذه المجتمعات لا تريد أن تلعب لعبتنا المتعلقة بالفائض . وكما لو كانت قد توقفت عن الإنتاج عندما امتلكت ما يسد حاجتها .

٣ - للفن البدائي وظيفة سحرية ودينية .

## فن القارة



لو كان الأنثروبولوچيون قد أدركوا هذا، لكانت مفاهيمنا قد تعرضت إلى تغيير جذري.



# العبد والعامل الأجير

يعكس ماركس الرأسمالية على العبودية:



## مرآة لاكان Lacan

يعتقد بودريار أن الأمر يشبه مرآة لاكان في المسرح : من خلال مرآة الإنتاج . يعود الإنسان إلى وعيه في الخيال . ويعرف نفسه . ويعكسها على مثاله كأنها منتجة Productivist ego.

يشبه هذا العمل المقلد . . .

نحن لم نعد نعمل بالمعنى التقليدي . نحن نشغل أنفسنا في طقوس الرموز المتعلقة بالعمل .



لقد تحول الإنتاج إلى نظام مسيطر ينظم كل شيء ابتداء من شق الطرق حتى العمل في دبغ الجلود . نحن لا ننفصل عن الحياة اليومية كي نستسلم إلى الآلات . نحن منغمسون في الأعمال المنزلية وفوائد البطالة .

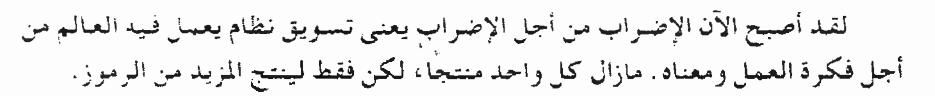
في الوقت الحاضر. لا يؤدى الإنتاج إلى الاستهلاك، لكن الاستهلاك هو الذى يخلق رموز الإنتاج.

بإمكان الأجور أن ترتفع وتنخفض. لا يعطى رؤساء العمل ذلك اهتماما كبيرا طالما أن العاملين يتمسكون بمعنى العمل.

دخلت الاتحادات نظام مناقشة الرواتب والتفاوض بشأنها، وأصبحت شريكة للعمال وأصحاب العمل؛ لذا فهى تحافظ على رموز الاستغلال والتحرر فى آن




فى الماضى، كان المضربون يواجهون العنف بالعنف كى يحصلوا على فائض القيمة: كان العمال يتحكمون في الربح.



لقد أصبح الآن الإضراب من أجل الإضراب يعنى تسويق نظام يعمل فيه العالم من أجل فكرة العمل ومعناه. مازال كل واحد منتجا، لكن فقط لينتج المزيد من الرموز.

فى منتصف السبعينيات، اكتشف بودريار أن ذلك النموذج ألقى ظلال الشك على كل شيء؛ فإذا كان الإنتاج رمزا مجردا ولا أساس له فى الواقع؛ فماذا عن الأنظمة الأخرى التى تستخدم الإنتاج كمعنى.

**بودريار .. هل هو محبٌ للنساء؟**

كان الانتقاد الذى شنه بودريار عام ١٩٧٧ على ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦ ـ ١٩٨٤) نقطة ارتكاز فى هجومه على مرايا أخرى للإنتاج ـ مرايا القوة والجنس والرغبة.

أدى ذلك إلى استثناء بودريار من التأثير الأكاديمى الذى كان يتمتع به، وأصبح بودريار مثقفًا خارجًا على القانون.



# مفهوم القوة عند فوكو

Foucault

تتلخص رسالة فوكو في بحثه عن كيف أن ممارسة القوة تشمل الخطاب والتطبيقات. ويمكن توصيف تاريخ الجنس ليس فقط في ضوء من يمتلك القوة ومن هو الذى يخضع ويتم قمعه. لكن في كون القوة مصدرا لعلاقات هذه القوة - ابتداء من نصوص العلاج النفسي حتى الاعتراف الديني وحقوق الشواذ.

النتيجة التي توصلت إليها هي أن القوة لا تفرض الرقابة على خطاب الجنس. أما هذا الافتراض عن وجود الرقابة يختفي في طياته الحقيقة وهي أن المجتمع والقوة يؤديان إلى خطاب الجنس.

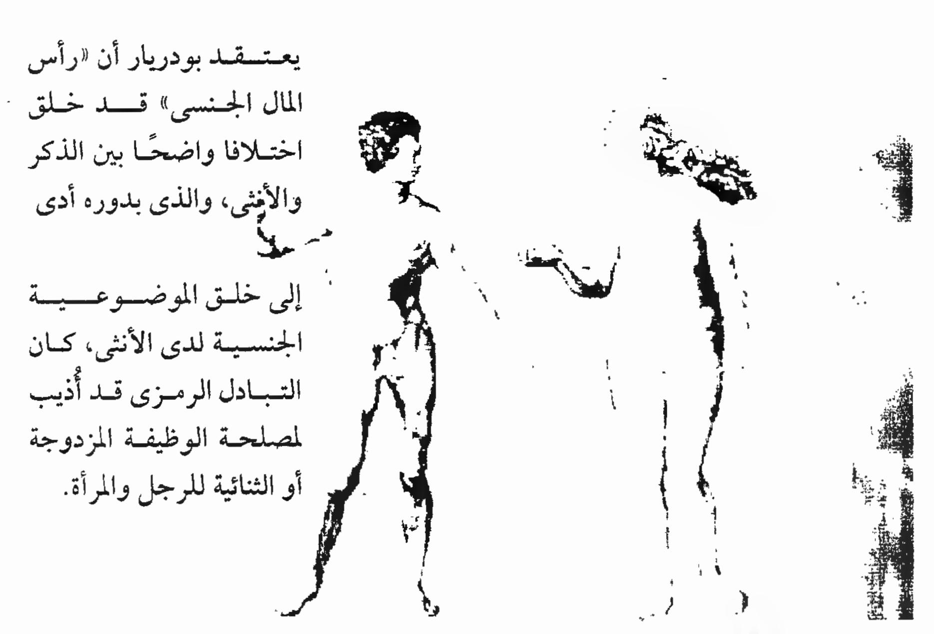





لا يستطيع فوكو أن يرى عملية إنتاج الجنس إلا كخطاب. ويعتقد أن الجسد ليس له وجود حقيقي إلا فيما يمثله كنموذج جنسي، وقادر على الإنتاج.

وإن عملية انتشار ما هو نفسي وجنسي - بالإضافة إلى الجسد - ليست إلا صورة مطابقة لقوة القيمة في السوق. يهدف الجنس إلى أن يجعلنا نمتلك نوعاً من رأس المال - أنا جنسية، لا واعية ونفسية.

للنساء



يعتقد بودريار أن «رأس المال الجنسى» قد خلق اختلافا واضحًا بين الذكر والأنثى، والذى بدوره أدى إلى خلق الموضوعية الجنسية لدى الأنثى، كان التبادل الرمزى قد أُذيب لمصلحة الوظيفة المزدوجة أو الثنائية للرجل والمرأة.

حتى الثورة الجنسية ـ المتمثلة فى تحرير الرغبة والمساواة لا تعطى إلا رمزًا مجردًا وإرهابيا للحرية يدور حول الثنائية المتناقضة بين الجنسين.

والجدل حول الكبت الجنسى سيكون أمرًا هامشيًا، ولابد أن يكون الأمر متعلقًا بالكبت خلال الجنس عندما يتم استخدامه كرمز إيجابى للإنتاج أو الحرية.

ويقدم بودريار مقارنة للثقافات الرمزية، والذى لا يُعتبر الجنس فيها غاية فى حد ذاته، وليس سبيلاً لإنتاج القِيمة.

وبدلا من ذلك . فإن الجنس عملية طويلة للإغراء يعتبر الجنس فيها مجرد خدمة تقوم ضمن خدمات أخرى . عملية طويلة من الإجراءات التي تحتوي على إعطاء واستقبال الهبات ، وتصبح عملية ممارسة الجنس نتيجة لهذا التبادل .

لم تقمع أو تحظر الرغبة الجنسية لدى المرأة . ولم تلحق بها الهزيمة . ولم تكن سلبية ، ولم تحلم بالحصول على التحرر الجنسي . إن التحدث عن الجنس في المجتمعات الإقطاعية والريفية والبدائية

يعتبر من الحماقة .



# كارثة التحرر

ليس للجنس معنى رمزى بالنسبة لنا ، إنما هو ممارسة الرغبة والتعبير عنها فى لحظة المتعة . إنها ثقافة القذف غير المكتمل .



# ضد الحركة النسائية Feminism

تقع الحركة النسائية فى قبضة النظام الجنسى الذى تسوده قيم عبادة اللذة ، وتساهم حركة المرأة فى تعميق النماذج المهملة أصلاً والمتعلقة بالحقيقة الجنسية. وعن طريق التحرر والصراع تقبل المرأة بما هو ذكورى كى تحقق الرموز المتضاربة.

ويصبح التحليل النفسى عنصرا فى هذه المؤامرة.




يتم تعليم النساء الآن المطالبة بكل شيء كى لا ترغب فى أى شيء. ولكى ينتج عن ذلك أنثى تستخدم جنسيا ، ولها حقوق ومتع متساوية. وتصبح الأنثى قيمة ما.

تريد رائدات الحركة النسائية أن يجعلن كل شيء يتكلم. ويدعين معرفة الحقيقة وأبعاد الجنس العميقة - الجنس كمعنى وكإشارة مرئية:




لقد ضاع الجنس اليوم فى عملية الإنتاج المتزايد للرموز. وهو موجود فى كل مكان عدا فى اللذة الجنسية. لم يعد هناك محظورات.

يهاجم بودريار رائدة الحركة النسائية لوسى إيجاراى Luce Irigaray (ولدت عام ١٩٣٢) لاحتفائها بالاختلاف الجنسي.




يعتقد بودريار أن على النساء أن يهربن من الرمز الإيجابي والإنتاجي للجنس كحقيقة. عليهن اللجوء للإغراء.




وتدفع نظرية بودريار عن الإغراء قضية التبادل الرمزي وفكرة باتاي Bataille عن التدمير، تدفعهما إلى منطقة جديدة.

والإغراء أساسا هو لعبة المظاهر بين الفاعل والمفعول (المرسل والمتلقي) والعلاقة رغم كونها إنسانية إلا أنها تشمل علاقات أخرى. إن الإغراء هو عملية دائرية من التحدي، والموت.

وتقوم السلع (والأشياء) بعملية الإغراء باستخدام المظاهر. ونحن نقع في أسر أسرارها الإغوائية الكامنة، وغموضها وجمال تصميمها. وتتحدى رموزها ما نعرفه عن الحقيقة والمعني والقوة، ولكن الإغراء لا يدمر القوة أو يلغيها. إنها لعبة عكسية يلعبها الفاعل مع المفعول. إنها السخرية الحادة أن يقوم المفعول بالدور العكسي، أن يغرى ويغوى، ويحل محل الآخر، وأن يسترد كل رغباته.

وتقوم النساء بهذا علي النحو الأمثل:

ليست المرأة سوى المظهر.
وهي تتعارض مع الذكورية. ولا يصل
الإغراء إلي مرتبة الحقيقة.
أو المعنى.

ليست الأنثى مجرد إغراء. إنها تمثل تحديا للذكر حتى لا يحتكر الجنس وحده ويحكم عليه بالموت.

## نهاية الهيمنة الذكورية Phallocracy

تنهـار هيمنة الذكـور تحت ضغط هـذا التحـدى. تريد القوة أن تكون حـقيـقية، لكن الإغراء لا يريد ذلك، ثم فراغ سحـيق وراء القوة. عليك أن تحقن هذا الاتجاه العكسى فى الآلة الاقتصادية والسياسية الجنسية ، وسوف ينهار كل شئ ـ بما فى ذلك القوة الذكورية.



# لعبة الإغراء

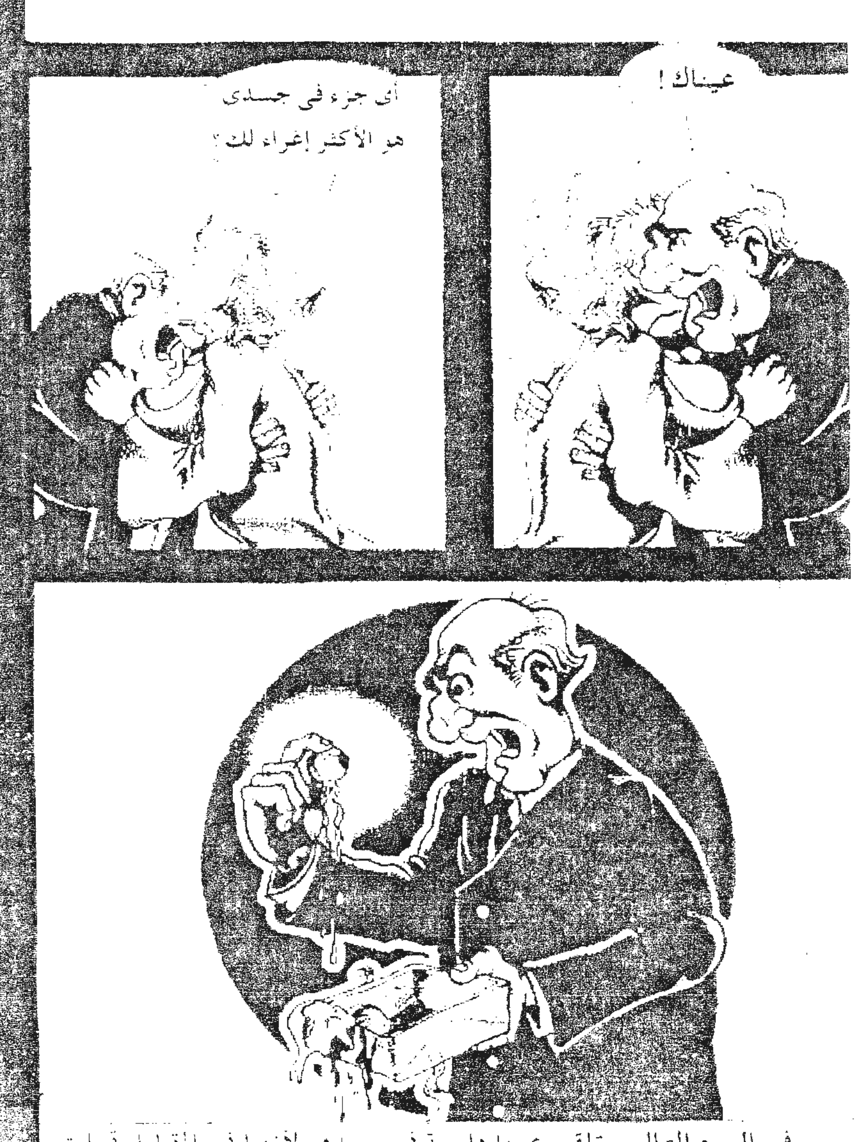
وهكذا فالإغراء هو لعبةٌ للتبادل المستمر ، ولا يتعلق الأمر فقط بالخطط الجنسية . فالإغراء لا يضع نهاية للجنس ، لكنه يستنفد نفسه في التحدى والموت - محاولات مستمرة من الاستجابات والاستجابات المضادة .

يقع الطرفان في شراك عملية التبادل ، وهي عملية لا تنتهي ؛ لأن الخط الفاصل بين المنتصر والمهزوم لا وجود له ، وليس ثمة حدود لهذا .






نحن نعتقد أن الفاعل الذى يغرى هو الذى يسيطر على المفعول الذى يتعرض للإغراء، لكن بإمكان المفعول أن يعكس الأمر. ويجذب الفاعل إلى لعبة المظاهر.




فى اليوم التالى، تلقى عينا دامية فى بريده؛ لأنها فى المقابل قبلت التحدى وحطمت المعنى. وها هى تغريه وتغويه بطريقة قاتلة.

## الظاهر مقابل الحقيقة

إن الرموز المتعلقة بالظاهر أفضل من الرموز التي تحاول أن تقود إلى الحقيقة.

خذ لعبة القمار على سبيل المثال حيث نقوم بإغراء المال ونجرده من حقيقته ومعناه. بمجرد أن حولناه إلى عنصر من عناصر الرهان. لم يعد رمزا. أصبح نوعا من التحدي، وليس استثمارا.



الملكات ذات الشوارب من برشلونة: هن تحد مضاد لنموذج الأنثى، لكن التضاد هنا لا يشي بشيء عدواني. لأنه يغذي الرجولة. وبهذا يدخل ضمن شروط اللعبة. وهنا تنفصل الرموز عن المدلولات البيولوجية وتصبح لعبة للمظاهر.

بعد ذلك يوجد آلهة الشاشة. كل النجوم هم من النساء. نجوم تتلألأ في غيهب بوجوه خالية من المعنى.

على هذه النجوم أن تموت. حتى تصل إلى كمالها؛ لأن الموت في الحقيقة هو أحد المظاهر النقية.

رائدات الحركة النسائية يعترضن مرة أخرى!




لقد ترك بودريار الأمر معلقًا ، ليس ثمة رغبة فى المعاناة ، أو فى الدخول فى حوار مع الحركة النسائية.
حتى رائدات الحركة النسائية يقمن بلعبة الإغراء؛ ففى ندوة هاجمت إحدى ا لنساء أفكارى عن الإغراء ، بينما راحت تساعد رجلاً مقعداً فى تدخين سيجارة.
لقد حوَّلت القوة إلى لعبة عن طريق اغتصابى من خلاله، لقد استغلت أنوثتها عندما عكست الموقف بذكاء وبوحشية ـ لقد تغلب المفعول على الفاعل.

# الالتهام العاطفى

لقد وصل موقف بودريار المضاد للإنسانية إلى الحدود القصوى..

في عام ١٩٨١ كان الياباني إساي ساجاوا Issei Sagawa يتناول العشاء مع فتاة هولندية ؛ فأطلق عليها الرصاص بينما كانت تقرأ له، ثم التهمها بينما كان يعترف لها بحبه الذى لا نهاية له.

يرى بودريار في هذا الموقف «تضحية» بوصفه الإغراء الوحشي الذى قامت به المرأة ؛ فقد فسره الرجل بطريقة حرفية ومضى باللعبة حتى نهايتها الدامية.



**الرأى المعارض** : لكن بالتأكيد الفاعل هنا هو الذى قام بالإغراء الوحشى. أى دور تبادلي تستطيع المرأة أن تؤديه؟ إنها بحق الضحية والقاتل فى آن معاً.

## بودريار والمحاكاة

فى عام ١٩٨١، وجه چان Jean ضربته القاضية إلى الواقعية. ويقوم إدعاؤه على الفكرة القائلة أن الواقع لم يعد بصدد رموزًا تستطيع أن تضمن وجوده. فالرموز الآن تشكل الواقعى كمحاكاة.

وأين يكمن الواقع وراء كل رموز الإنتاج فى الثقافة، والجنس، والحاجة، والاستخدام، والرغبة؟




تنظم الأساليب المرئية لدى بودريار (من صور ومشابهات) الانتشار المتزايد للرموز، وسيطرتها والطريقة التى تحل بها محل الواقع، لكن تلك الرؤية يجب أن توجه إلى حنينه إلى النظام الرمزى. لم تكن الرموز محل بحث أو شكوك فى مراحل مثل المرحلة الإقطاعية أو العصور الوسطى أو العصور البدائية.

لنر كيف تعمل هذه الأساليب والأنظمة..

# النظام الرمزى فى ثقافات الندرة

النظام الطبقى ( الطائفة أو المكانة ) . يتم تحديد الرموز بالمكانة الاجتماعية . والواجب والالتزام . ليس ثمة نظام للدرجة السائدة هنا . تتم معاقبة الحراك الاجتماعى الاستخدام الخاطئ للرموز ( لكونها أعلى أو أدنى من مركز الفرد ) .

حالة الواقع : الواقع ليس كموضوع . لم تلعب الرموز لعبتها بعد مع الواقع الاجتماعى . وتكون الرموز تحت سيطرة النظام الرمزى التبادلى الصارم .

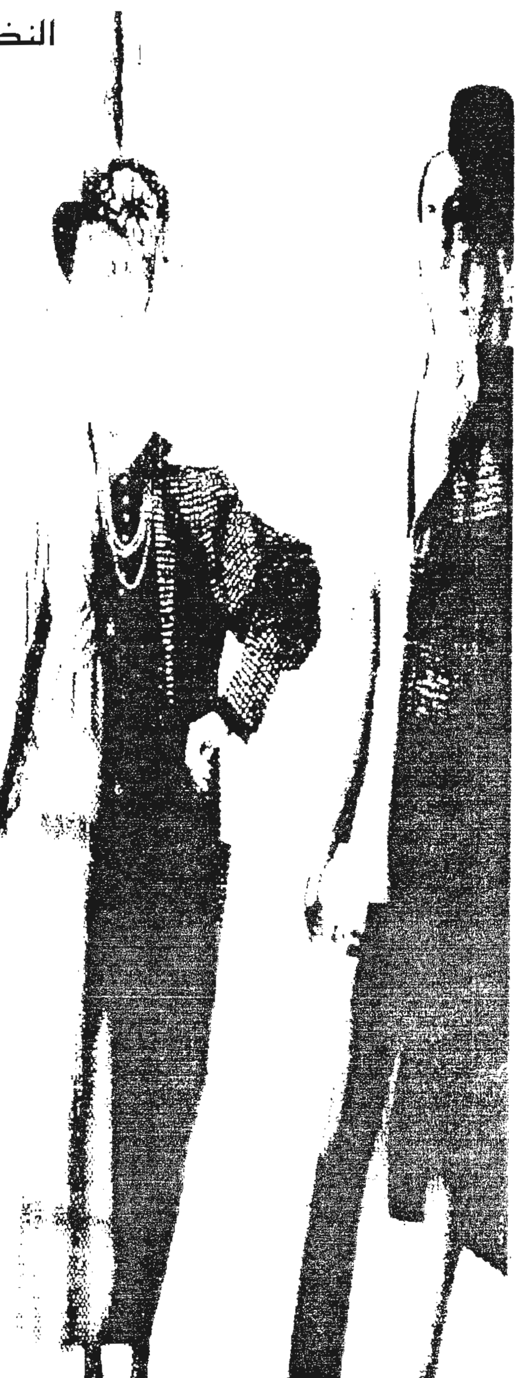
إننى أعترف
بمكانتك فى المجتمع . انظر
إلى هيئتك الرثة !

إننى أعرف مكانتك .
حصان لطيف . هل لى
بالحصول على واحد؟

لا ..



## النظام الأول للصور المزيفة



تحت سيطرة الصور الزائفة. منذ عصر النهضة «فى القرنين الخامس والسادس عشر» وحتى الثورة الصناعية «فى نهاية القرن الثامن عشر».

النظام البرجوازى ، نسبيا مجتمع متحرك، تولد الموجة السائدة Fashion يسبق التنافس على الرموز النظام الجامد. يتم تحرير الرمز فيشير ليس إلى الالتزام، ولكن إلى المدلولات المنتجة «معان مثل: المكانة الاجتماعية، والثروة، والوظيفة» ، تدخل جميع الطبقات فى رمز التبادل هذا.

لماذا مزيفة ؟ لأن الرموز عندما تتحرر من الواجب ، يمكن أن تتظاهر بكونها أى شىء . إنها تحلم بالنظام الرمزى ، لكنها تستطيع فقط أن تشوهه وتزيفه، وفى الوقت الحالى تحتل الرموز مختلف نواحى الحياة، وتعد بديلاً معادلاً لها.

# أمثلة للتزييف

يبدد الجص فوضى الطبيعة الحقيقية ويزرع بدلاً عنها نظامًا شاملاً.

يغلف الجص العالم ويمثل كل شيء ! الزيف في كل مكان - أصابع مزيفة - واجهات محلات الأزياء مزيفة ، الطراز الباروكي في المعمار ، المسرح الخداع سياسي ، عالم الجزر الخيالي.

الحالة الواقعية: تتحول الرموز من تصويرها الواقع الجوهري إلى إخفائها هذا الواقع، لكن لأنها زائفة ؛ فإنه يمكن تحديد الفارق بين الحقيقة وما يشبه الحقيقة.

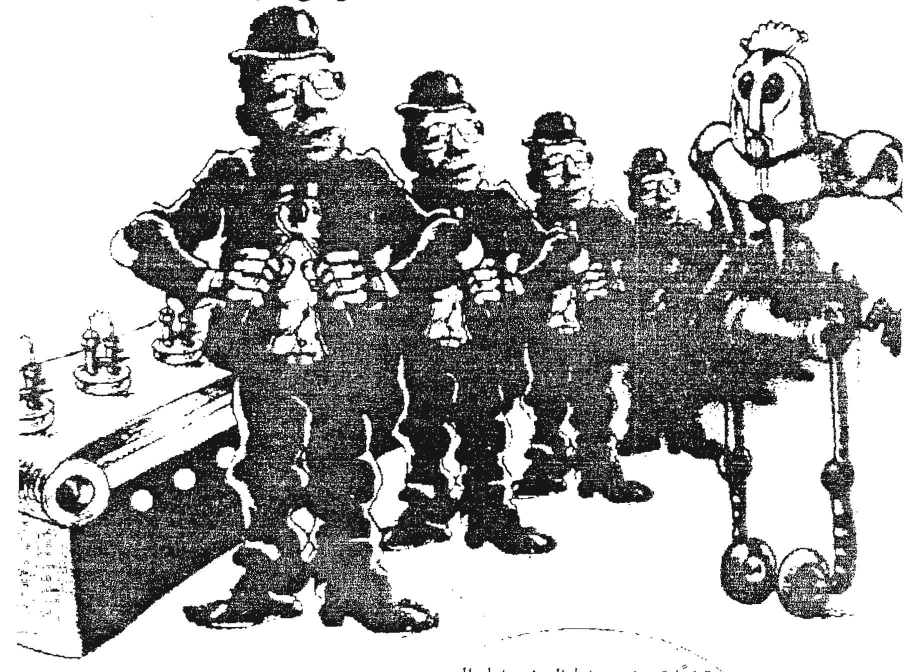


## ٣ـ النظام الثانى للصور المزيفة

وهو الذى يقع تحت سيطرة الإنتاج والسلاسل الناتجة عنه : الفترة الصناعية ـ القرن التاسع عشر.

الحالة الواقعية : تغطى الرموز غياب الواقع الفعلى، ولا تستطيع أن تمثله إلا تحت رمز إعادة الإنتاج. فى السلاسل الصناعية، لا يعتبر الرمز صورة مزيفة لشىء أصلى، لكنه يرمز إلى رموز أخرى فى السلسلة هذا هو القانون التجارى للقيمة هنا نجد ماركس والأيديولوجيا وقيمة الاستخدام.

تنتج الرموز على مستوى واسع وهائل بواسطة المصانع التكنولوجية وهى رموز متكررة، ومنتظمة دائمة العمل، وتشير الرموز الآن إلى الاختلاف التسلسلى . وليس إلى الواقع . ولكى يكدس الرموز يحتاج المرء إلى ا لمال وليس إلى القوة الاجتماعية.



تمامًا كما هو الحال فى الخيال العلمى : عرض خيالى للإنتاج ، سرعة ، قوة ، طاقة ، اختراع.

## ٤ - النظام الثالث للتزييف

وهو الذى تسيطر عليه المحاكاة : القرن العشرون

التطور الهائل فى تكنولوجيا العلوم والمعلومات .
الترقيم، علم الوراثة والمعلومات هى المواقع الرئيسية للمحاكاة . وتزايد استخدام النماذج فى شتى مناحى الثقافة والمجتمع .

الحمض النووى . النظام المزدوج . اقتراع
استطلاعات الرأى العام . التسويق .

هل كل ذلك خيال علمى ؟ لا . رواية مثل الصدام Crash للكاتب ج . ج بالار J.G. Ballard (الذى ولد عام ١٩٣٠) - كانت أول عمل روائي عظيم عن عالم المحاكاة - توضح هذه الرواية أن النموذج الحالى للخيال العلمى لم يعد ينتمى للخيال العلمى . إنه العالم الذى نعيش فيه . وليس شيئاً من اختراع العقل . فى هذه الرواية لا يوجد خيال ولا يوجد واقع على حد سواء - لقد ألغى ما فوق الواقعية كليهما .

المحاكاة هي انهيار الواقعي والخيالي ، الحقيقي والزائف . المحاكاة لا تعطي معادلاً للحقيقي ، ولا تعيد إنتاجه . لكنها تقلده وتحركه .

ويصبح تعريف «الحقيقي» بأنه ذلك الذى بإمكانه أن يعطي إنتاجا مماثلا . «الحقيقي» ليس فقط ما يمكن إعادة إنتاجه ، لكن ما هو جاهز دائما لإعادة الإنتاج . هذا هو ما فوق الواقعي ما هو حقيقي أكثر من الحقيقة .

هاكم بعض الأمثلة المقارنة لتبادل الرموز من خلال أنظمة التزييف .



١ - تزييف تحويل الإنسان إلى آلة Automaton

يلعب مع الواقع يبحث في إنسانية الإنسان ، والروح ، التناظر واضح لكنه زيف مسرحي .



٢ - الإنتاج - الإنسان الآلي Robot

معادل للإنسان ، لكن فقط كعملية مجردة للعمل . ليس به مظاهر إنسانية . حقيقته تنبع من كفاءته الميكانيكية . وهو انتصار العمل الميت على العمل الواقعي .

يوضح تغيير لون بشرة الإنسان مدى التقدم التكنولوجي الذى طرأ على فن التزييف. لقد كان دبغ الجلود يتم في الماضى باستخدام أشعة الشمس الحقيقية. ثم عن طريق استخدام الكهرباء. وأخيرا باستخدام الأدوية والهرمونات والمواد الكيميائية. وسرعان ما سنلتقى على هذا المستوى من الجينات لنحصل على نظرة برونزية.

**عندما لا يصبح «الحقيقى» ما اعتدنا أن نراه، فإن الحنين سيكون قد وصل إلى معناه الكامل.**

**تعيد المحاكاة الأساطير إلى الحياة. والخبرات التى عشناها. وتهدد الواقعى بمحاكاته وتقليده.**

**يعتبر الاستنساخ هو المحطة الأخيرة للتاريخ وتقليد نموذج الجسد. وعندما ينخفض المرء إلى صورته المجردة. فإن قدره أن يكون عرضة للإنتاج المستمر.**

٣ المحاكاة الاستنساخ

لا يعتبر معادلا للإنسان لكنه نموذج يحاكى الواقعى (الحمض النووى. التكنولوجيا الرقمية والإلكترونية)، وهو يمثل انهيار الفارق بين الحقيقى والمزيف، وهو أكثر إنسانية من الإنسان.

مايكل جاكسون هو وراثيا من عصر الباروك أم من عصر ما بعد الأجناس؟



## «الحقيقى» - هل هو ذريعة للمحاكاة؟

**١٩٧١** : أعادت الحكومة الفليبينية عشرات من التاسادى Tasady التى كانت قد عثر عليها رجال القبائل في أغوار الغابة السحيقة، لكي يوفروا لها الحماية من التفكك إنْ هي اتصلت بالعالم الحديث. وأصبحت التاسادى التى جمدت في بيئتها الأصلية ذريعة قوية لإخفاء حقيقة. إننا جميعا مثل هذه التاسادى - عينات من كائنات حية نعيش تحت رحمة العلوم. من المفارقات أن يموت الشيء عند محاكاته. وهكذا بعض العلوم التي تحاول من جانبها المحافظة على رموز ما هو واقعي.

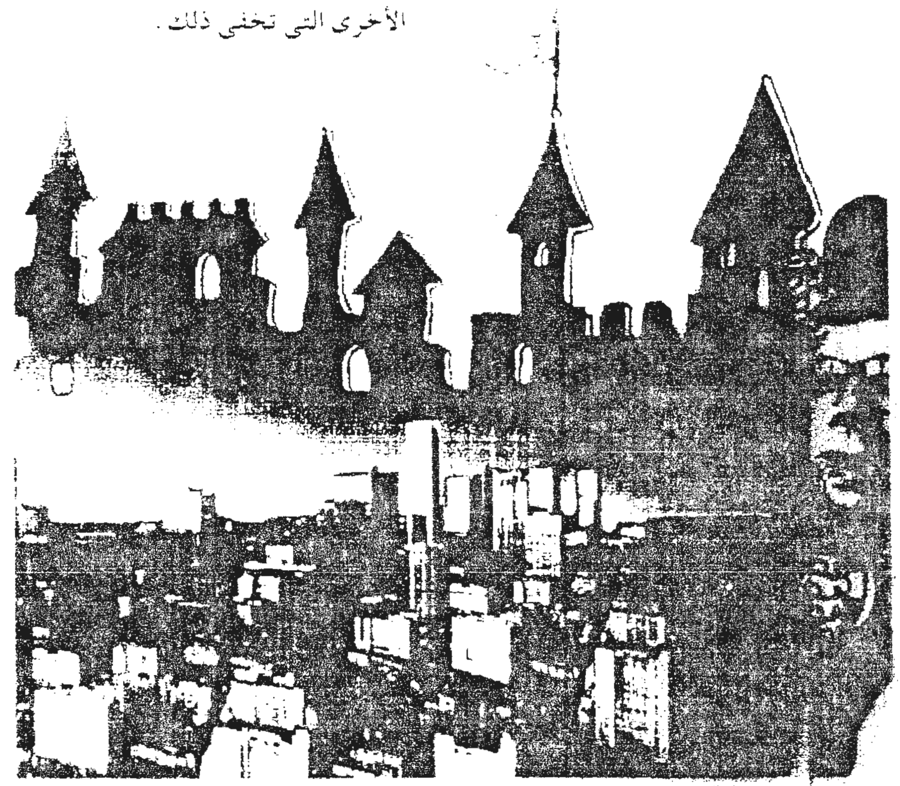


## هل هو عالم ديزني لاند أم بودريار؟

إنه من السهل قراءة الأيديولوچيا وراء ديزني لاند Disney land - إنها صورة كاملة للحياة الأمريكية ، لكن ذلك يخفي المحاكاة من النمط الثالث.

ليست المحاكاة أمراً يتعلق بحقيقة أو زيف الرموز مثل ديزني لاند ؛ لأن هدفها هو إخفاء الحقيقة بأن الحقيقي ليس حقيقيا - ولكي تؤكد أن مبدأ الواقعية ليس مهددا ؛ تلك هي الذريعة التي تتخذها المحاكاة.

ديزني لاند تخفي الحقيقة أن أمريكا الواقعية هي ديزني لاند. لوس أنجلوس وأمريكا بأسرها لم تعد شيئا حقيقيا - إنها صورة وليست الأصل. وهكذا لا يقتصر السلوك الطفولي على الخيال المسحور. أخذ التدهور الطفولي صورة ديزني لاند أمريكا وبعض المحطات الخيالية الأخرى التي تخفي ذلك.



## فضيحة ووترجيت Watergate

لم يكن فساد نيكسون Nixon هو الفضيحة ـ كان محاكاة للحقيقة بأن إدانتها عن طريق الصحافة يلعب نفس لعبة الدفاع عن المبادئ الأخلاقية والحقيقة السياسية.

هذا يخفى الحقيقة بأن الفضيحة لم تعد موجودة ؛ لأن الرأسمالية تريدنا فقط أن نعامل ووترجيت وما شابهها على أنها جرائم لا أخلاقية ، وأن يكون منطلقنا أخلاقيا؛ مما يؤكد بقاء رأس المال واستمراره.

تدمر المحاكاة الأسباب والنتائج ، والجذور ، والبقاء ، والجدليات أيضًا.




تدعى الهولوجرامز Holograms أنها أقرب إلى الواقعي ـ ولمَ ذلك ؟ فى الحقيقة إنها تجعلنا أكثر حساسية للحقيقة ، إن كل شىء يستعصى على تصويره أو تمثيله، وهكذا ليس هنا شىء حقيقى.



# القنبلة التي دمرت الواقع

في عالم المحاكاة، كل ذلك يمكن أن يكون حقيقيا، وحتى لو عرفنا الحقيقة، فإن دوامة التفسيرات لن تنتهي.

١٩٨٠: ثم انفجار في إيطاليا.

من تسبب فيه، ولماذا؟

هل هم المتطرفون اليساريون، أم اليمينيون، أم أحزاب الوسط، أو لعلها الشرطة نفسها قامت به كي يتسنى لها الحصول على ميزانية أكبر؟



في عالم المحاكاة، كل الرموز قابلة للتبادل، وذلك لأن نموذجا هو الذي ينتج هذه المحاكاة، ويأتي النموذج أولا: فالحقيقة هنا (وهي «الانفجار») تنشأ من هذه النماذج. تلك هي الطريقة التي يتم بها ثني المعنى وترويضه حتى تصبح المقدمة هي الخلفية، وما هو حقيقي زائفا.

سيكون من الصعب بل من الخطر أن نلفق العوائق ، ليس فقط لأن سلاحك الناري الكاذب واحتياجاتك المصطنعة سوف تواجه بقوة القانون، لكن لأنك تقترح أن القانون والنظام ليسا سوى محض محاكاة ، والقانون يجيب عليك ، ويتعامل مع السرقة التى ارتكبتها على أنها شيء حقيقى، وسوف يطلق النار عليك.

ولأن الحقيقى لم يعد موجودًا فأصبح الوهم مستحيلاً ، لقد انهارت أعمدة الحقيقى والزائف معًا .




يبيد الحقيقى كل المحاولات الرامية إلى المحاكاة ؛ لأنه لا يستطيع أن يتعامل معها كمحاكاة، تمامًا كما يلقى رجال الشرطة القبض على الشخص الذى يحاكى الأعمال المجنونة ، ويعتبره مجنونًا ، ولأن الحقيقى لا يستطيع أن يعزل أو يحدد المحاكاة ؛ فإننا لم نعد قادرين على أن نعزل أو نعرف الواقعى نفسه.

## الصدام المروع

لأن الاقتصاد يخضع لعملية المحاكاة ؛ فإنه لن يقع انهيار مالى ؛ لأن المحاكة تعوق ذلك وتمنعه.

فى عام ١٩٨٧ ، انهار سوق الأسهم ، لكن لا شيء حقيقيًا قد حدث . وها هى الرأسمالية فى المدار الآن كمحاكاة ، وها هو العالم سليم لم يصبه أذى . لو عادت الرأسمالية للواقع مرة أخرى ، فسوف تتجمد عملية التبادل الاقتصادى ، وسوف تمنع حركتها رأس المال أن يصبح حقيقا مرة أخرى ، وذلك سوف يمنع حدوث كارثة ، وهذه هى الرأسمالية الحقيقية.

الإعاقة هنا هى ما يتسبب فى ألا يحدث شيء.

المحاكاة فى التعليم

كانت الجامعات دائمًا مواقع تتحدى القوة، وكان للمعرفة ـ أو تدميرها بواسطة طلاب متهورين ـ معنى . أما اليوم فلقد أصبحت الجامعات مصابة بالزيف، وأصبحت الشهادات العلمية التى لا قيمة لها تنتشر مثل يورو دولار Eurodollars دون أن يكون لها المعادل الحقيقى فى العمل أو المعرفة ، وكل هذه الشجارات الجوفاء بين المعلمين والتلاميذ ليست سوى حنين لذلك الزمن حين كانت المعرفة شيئًا حقيقيًا .

## لن تكون هناك حرب نووية

الحد الأقصى في المحاكاة هو الأسلحة النووية. وليس هول الدمار هو الأمر الأساسي. لكنه التعطيل الذي حدث للحرب الحقيقية في نظام رموز التدمير الذي جعل من استخدامها شيئا بلا معنى. لن تقع حرب نووية. ووسائل منع هذه الحرب تنتشر بين المتظاهرين والحكومات مثل المال والرموز لتضع نهاية إلى الحرب الحقيقية.

هذا النموذج الذي يهدف إلى إعاقة ومنع حدوث حرب نووية حول الحياة الواقعية إلى مشهد مؤقت للبقاء وللعنف الذي لا هدف له. لقد أصبح الكوكب كله بلا فائدة عندما تم تحييده حين أصبح تحت سيطرة هذا النموذج من فقدان الأمن العالمي الأسلحة النووية - ذلك النظام الأمني للتحكم الذي لم يوجد أصلا.

وماذا عن الحوادث العارضة المتعلقة بالذرة مثل تشرنوبيل Chernobyl وهاريسبرج Harrisburg؟

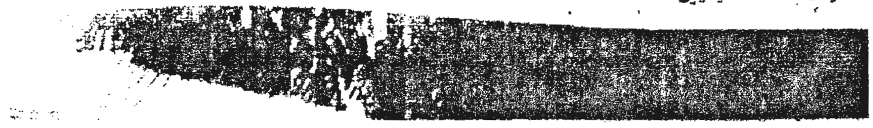
يقول بودريار أن محاكاة الكوارث النووية وأفلام مثل The china Syndrome تسبق وتفسد حوادث مثل تلك التي وقعت في هاريسبرج. في الحقيقة. يعتبر الفيلم هو الحادثة الحقيقية في حين هاريسبرج لا تعدو كونها صورة مزيفة. لقد تم تعطيل ومنع الكارثة. ورد الفعل الوحيد هو المشهد الذي صورته أجهزة الإعلام.



# حرب الخليج الحقيقية

نشر بودريار ثلاث مقالات عن حرب الخليج في جريدة Libération (في الرابع من يناير عام ١٩٩١ . وفي التاسع والعشرين من مارس عام ١٩٩١) ورأى أن الحرب لن تحدث . وبعد ذلك ادعى على شاشة التليفزيون أنه كان على صواب ، لأن حرب الخليج لم تقع كما قال من قبل . لم تكن وجهة نظره تتلخص في أن شيئا لم يحدث . بل أن ما حدث فعلا لم يكن حربا بل كان إلغاءً للحرب . وها هي الأسباب . . .

«لم يكن ثمة أعداء – لقد كان صدام حسين شريكا للولايات المتحدة في تدخلها في الشرق الأوسط . لقد ساعدهم الإرهاب الهادئ الذي ينتهجه صدام حسين في وقف الإرهاب العنيف للفلسطينيين[1] .



لم يكن ثمّ محاربون متورطون في القتال . لم يكن سوى رهائن : ضيوف صدام ومتفرجي CNN – نحن .

لم يكن هناك صدام مباشر . وكانت النتيجة معروفة سلفا . ولم تكن الأسلحة والتكنولوچيا التي استخدمها الطرفان في مواجهة متعارضة ، بل كانت مختلفة تمام الاختلاف . وكان من نتيجة ذلك برنامج للرقابة كان معدا من قبل في مواجهة أحد طغاة العالم الثالث الذي كان يحارب بمفاهيم الحرب العالمية الثانية» .




(١) الواقع أنه كان – ولايزال – إرهابا ضد الفلسطينيين وعائلاتهم . وأرضيهم . . إلخ . وليس سببه (المراجع) .

كمحاكاة ، يمكن لغزو الكويت وتحريرها فيما بعد أن يتمثلا ـ بأى طريقة ـ طموح الدكتاتور ،أو مؤامرة أمريكا لكى تحصل على الشرعية لتدخلها فى المنطقة.

لقد كانت حربًا حقيقية للمعلومات والإلكترونيات والصور ـ ليس بالضرورة للقوة كلما ازداد حصولنا على ـ أحداث تنقل حية على الهواء ، كلما تحول الواقع إلى معلومات ـ مما أثر تأثيراً واضحًا فى كيفية إدارة الحدث؛ فمعظم الصحفيين على «الجبهة» كانوا يحصلون على معلوماتهم من محطة CNN .

ولم تنته الحرب بتحدى العدو أو إبادته، بل تُرك صدام حسين حتى لا تصاب أهداف أمريكا ومكاسبها بأى ضرر، بل قد سمح له بإبادة الأكراد والشيعة.



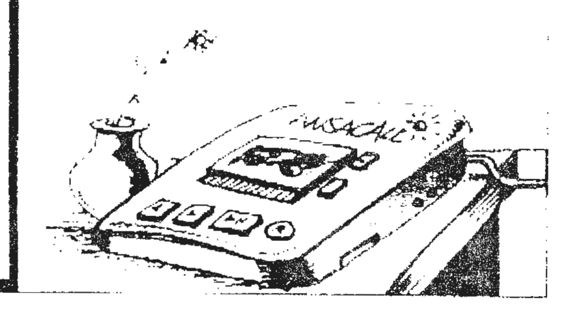
عرض على بودريار العمل في تغطية حرب الخليج. لكنه رفض قائلا: إنني أعيش في التقديري والمجازي. إذا أرسلتموني إلى الحقيقي، لن أستطيع أن أفعل شيئا. وعلى أي حال. ماذا كنت سأرى. كل من ذهبوا لم يروا شيئا. فقط الغرائب والنهايات. إن عدم وجود حرب حقيقية يعني غياب السياسة.

لم يتم البقاء على شيء عدا وسائل المنع نفسها، حتى السلام الذي تبع ذلك ليس إلا محاكاة وليس سلاما حقيقيا.



# بودريار ووسائل الإعلام

في الحقيقة أنا لا أستطيع التحدث في أي شيء رأسا برأس مع آلة تسجيل.

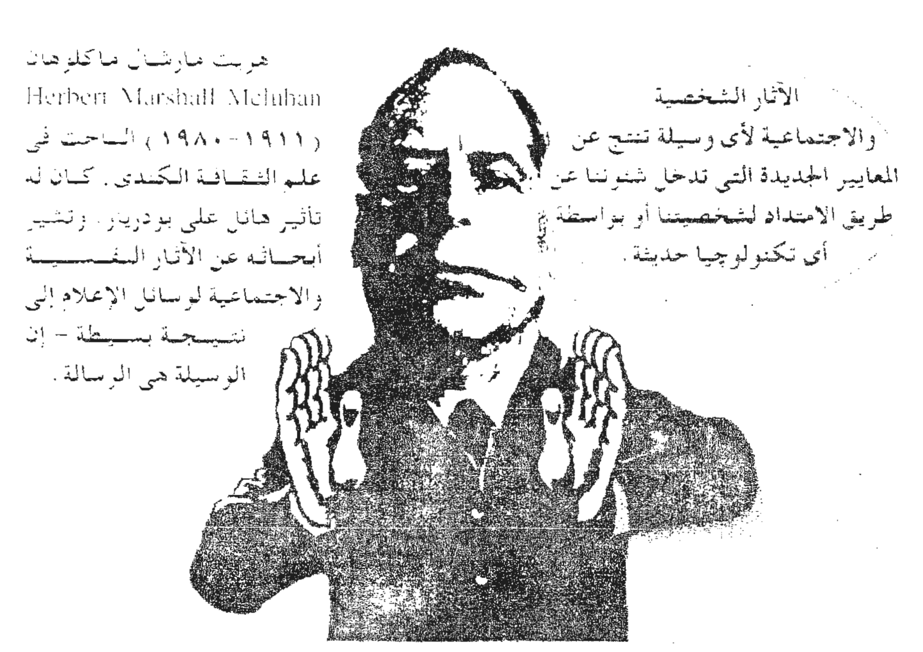


يتضح من خلال أعمال بودريار أنه لم يكن له علاقة صريحة مع وسائل الإعلام الجماهيرية التي كان يعتبرها الخط الأول للرمز. بودريار الحقيقي لم يكن يعرف تماما ماذا يتكلم.

لكن جهاز تلقي الرسائل في هاتف شقته الواقعة بوسط باريس مفتوح دائما. والرجل نفسه يظهر على شاشات التلفزيون ليتحدث عن أفكاره للعامة.

## بودريار هل هو ماكلوهان الفرنسي Mcluhan؟

هربت مارشال ماكلوهان Herbert Marshall Mcluhan (١٩١١-١٩٨٠) الباحث في علم الثقافة الكندي. كان له تأثير هائل على بودريار. وتشير أبحاثه عن الآثار النفسية والاجتماعية لوسائل الإعلام إلى نتيجة بسيطة - إن الوسيلة هي الرسالة.




بدأ بودريار في تحطيم النظريات الاجتماعية للإعلام. بينما كان يتجنب التفاؤل القبلي لدى ماكلوهان - نظرياته عن «القرية الكونية».




يعود بودريار إلى التبادل الرمزى. يوجد التواصل الحقيقي حين توجد مسافة مشتركة للحديث والاستجابة، والالتزام الشخص والواجب.

هذا ليس ممكنا في وسائل الإعلام الجماهيرية بالرغم من كل أنماط التواصل التي يستخدمها المفكرون. لأن الاستجابة غير ممكنة.

لنأخذ مثالاً النموذج النظرى لعالم اللغويات رومان چاكوبسون Raman Jakobson ( ١٨٩٦ - ١٩٨٢ ).

**مرسل ← رسالة ← متلقٍ**

**جهاز إرسال ← رسالة ← جهاز استقبال**

يعتقد بودريار أن الشروط الأولى والأخيرة تنفصل وتتحد بشكل مصطنع ليس ثمة علاقة تبادلية بينهما . لا يعدو الأمر كونه أن شخصا يرسل خطابا ما ويستقبله شخص آخر . ليس هناك ازدواجية . فقط محاكاة للاتصال .



## الوسيط الإعلامى هو النموذج

وهل لا يوجد هنا أى عنصر من عناصر التحرر فى وسائل الإعلام؟

لا. خذ على ذلك
مثالا ما حدث فى فرنسا
فى مايو ١٩٦٨.

إن سلسلة وسائل الإعلام
الجماهيرية أعربت عن رد فعلها وبثت
وسائلها الثورية. لكن المحتوى الإعلامى
جعل من الأمر شيئا مجردا وعاميا.

لقد تم تصدير الإضراب
إلى جميع أنحاء فرنسا كنموذج
للتحرك، والعمل الذى ليس سوى معنى
واحد. لم يكن ذلك هو الإضراب الحى
العفوى النابع من الحياة
الواقعية.

لم تعد الوسيلة هى الرسالة -
إنها النموذج. عندما تتحول إلى
أنماط إعلامية (مثل نشرات
الأخبار) فإن رموز المقاومة تصبح
قصيرة المدى.

التبادلية - التواصل الحقيقي وليس الأنظمة الرمزية - لن يتحقق ذلك إلا عندما تنهار أجهزة الإعلام.

يرى الناس جيرانهم لأول مرة حين تحترق شققهم.




وماذا عن مضمون الإعلام؟

لنأخذ الإعلان على سبيل المثال. لا يكذب الإعلان علينا ولا يخدعنا؛ لأن حججه ليست صادقة أو كاذبة. سيكون من المستحيل لنا أن نقيس مدى دقته وصدقه؛ لأن جذور تلك الإعلانات وأصوله لا تكذب في الحياة الواقعية. ويتبنى الإعلان حقيقة نفسه - نبوءة محققة ذاتيا - كل شيء أصبح واقعيا هذه الأيام.

**الإعلان ـ لغة ميتة**

لا يتمتع الإعـلان بالعمق، ودرجـة المعنى الكامنة فـيـه لا تتعدى الصـفر، ولدينا فى هذه الآونة الإعلان المطلق الذى يتم فـرضـه فـى كل المجـالات من السياسة إلى الاقتصاد.

ولا يعنى التخـفيف منه إلا غيابه واختـفائه ، ولقد سرقت لغة الكمبيوتر البساط من تحت أرجل لغة الإعلان، فـأصبحت اللغة الرقمية هى الأكثر إثارة.

كلما أصبحت الصور أكثر واقعـية كلما أصـبـحت شريرة وشـيطانيـة ، ذاك هو الشـيطان الشرير للصور.

كـــان بـودريار مـن هواة السـينمـا ، لكنه كـان يكره سا تتمتع به من عـملية «التلصص الجماعى» . الفيلم الأول الذى انسـحـب منه كـان الفـيلم الوثائقى بوستـون، تيكساس ـ الجنوب الكبيـر ـ .Houston Texas Le Grand Sud للمـخـرج فـرانسـوا ريشنبـاك Francois Reichenback (١٩٥٦).



رأى بودريار أمثلة عديدة للانفجار الداخلى للصورة مما أصاب الواقع بالوهن. وعلى سبيل المثال فيلم «سفر الرؤيا الآن» (١٩٧٩) Apocalypse Now للمخرج فرانسيز فورد كوبولا Francis Ford Coppolo (الذى ولد عام ١٩٣٩). الذى صور على الطريقة التى حارب بها الأمريكيون فى ڤيتنام - نفس الأعمال التكنولوجية الخارقة، ونفس الصدق المرعب والخيال النفسى. لقد جعل الفيلم من حرب ڤيتنام مجرد بروفة أو موقع للتدريب والاختبار لكل الأفلام التى ظهرت ضمن هذه الموجة.




كلا الجانبين. لقد حصلت ڤيتنام على الانتصار الأيديولوجي والسياسي. بينما سوق الأمريكيون فيلهم Apocalypse Now في جميع أنحاء العالم.

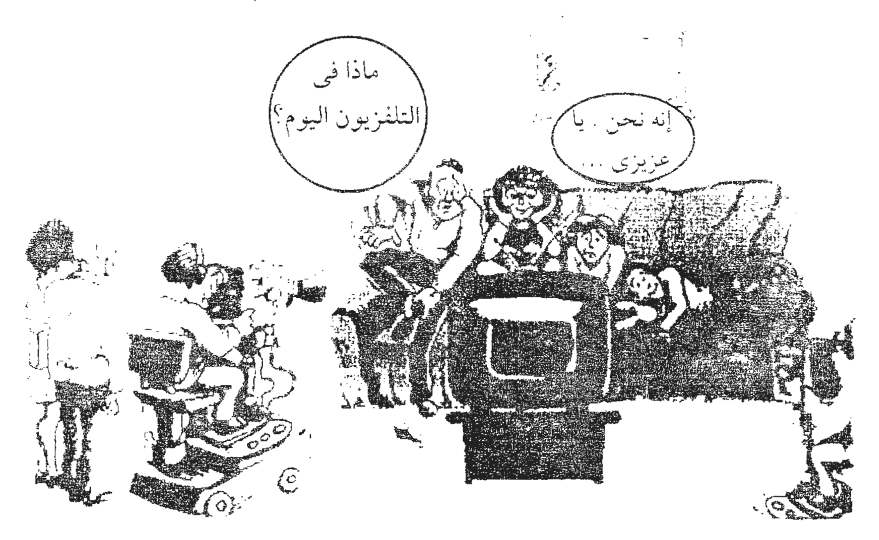
# التلفزيون

يفضل بودريار السينما على التليفزيون ، ويبرر ذلك قائلاً : « إن الأمر كله يعود إلى الشاشة ...».

التلفزيون لعبة لا تنتهى ، البحث الدائم عن القنوات هو أمر مثير حقًا ، ليس فى ذلك متعة ما ، ولا يعدو الأمر أن يكون مجرد وظيفة .

انظر إلى الفرق بين مباراة لكرة القدم تشاهدها حية فى الملعب ، وأخرى تشاهدها على شاشة التلفزيون ، الأولى ساخنة وعاطفية فى حين أن الثانية منقحة كأنها مونتاج يحتوى على لقطات معادة ولقطات مركزة.

لم يعد الضوء البارد المنبعث من التلفزيون صورة على ما يحتويه الفيلم من خيال أسطورى.

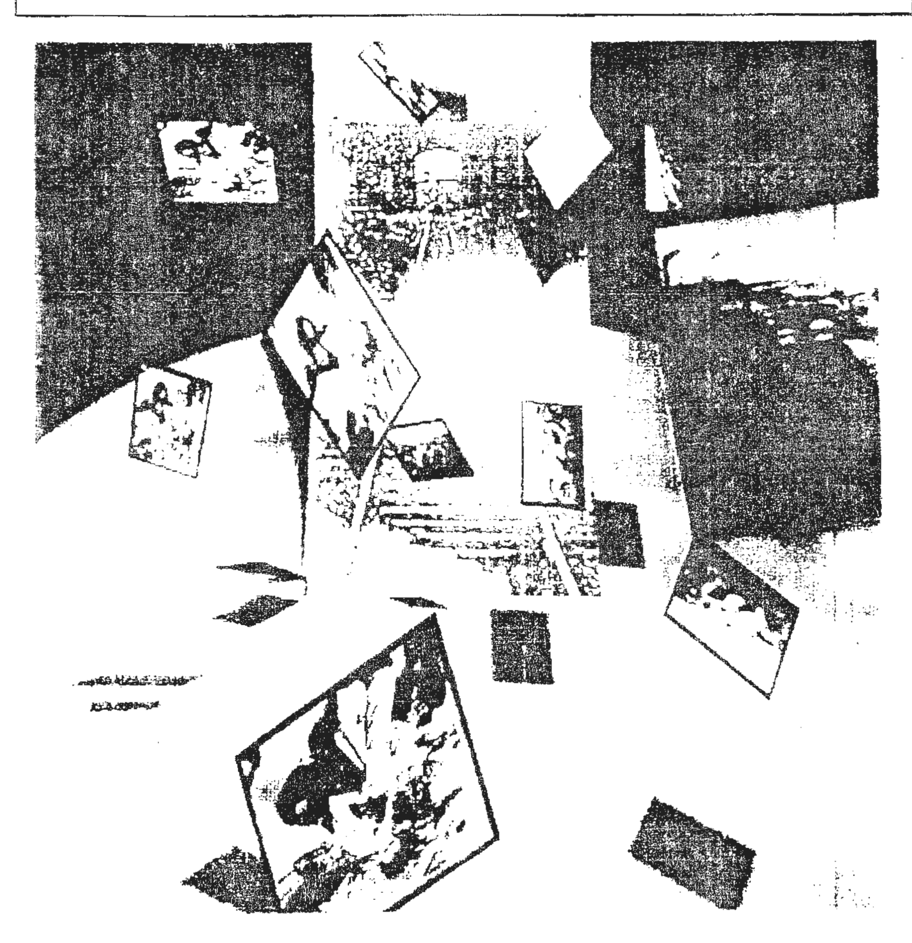



يعيد التلفزيون الواقع المبتذل إلى الحياة ، مثل الفيلم الأمريكى سنة ١٩٧١ عن عائلة لاود Loud Famly – سبعة شهور كاملة من التصوير ، و٣٠٠ ساعة متصلة من البث ، لقد تحللت هذه العائلة ، تستجدى السؤال: ماذا كان سيحدث لو لم تكن كاميرات التلفزيون موجودة ؟ هل كانت ستتسبب فى كل هذه الواقعية ؟

ليس في الفراغ التليفزيوني أماكن ثابتة. ليس ثم أعمدة راسخة للعالم الرقمي - ليس سوى معلومات تتم معالجتها. كل فرد هو الحكم على نفسه. التلفزيون ليس جهازا للتواصل بل للاتصال. التخدير الإلكتروني. يتحدث التلفزيون مع نفسه، ونحن متورطون في تلك الدائرة المغلقة للعلاقة بين الإنسان والآلة.

**الفيلم التلفزيوني** «المحرقة» Holocaust - الحل النهائي لهتلر على شاشة التلفزيون.

ليس ثمة نوايا حسنة أو سيئة. فقط يعاد تصوير مشاهد الإبادة لكن بطريقة باردة. بعصر التلفزيون نفسه هو الحل النهائي - الإبادة للمعنى والأصل، والرمز. لقد أصبح اليهود هذه المرة ضحايا أشرطة الڤيديو وأنظمة الصوت. لقد جلبت الحادثة دموعا رخيصة للمتلقي.



## تقديم الواقع على نار باردة

لكى تعيد الدفء لحادثة تاريخية « مثل الهولو كوست، أو الحرب الباردة» هوأن تبث حادثة باردة من خلال جهاز إعلام بارد إلى جماهير باردة ، لقد جعل التلفزيون من الرعب شيئًا مسطحًا فاقد المعنى، أشبة بعملية جراحية لتفعيل الماضى ، والتلفزيون بهذا يحصن العالم الواقعى.




كان بودريار حادًا وعنيفًا فيما يتعلق بالتاريخ الفورى للتلفزيون. فهاجم فى مقالة فى جريدة Li-bértion فى السابع من يناير عام ١٩٩٤ الاتصال الدائم الذى كان يجريه التلفزيون مع سراييڤو Sar-ajevo ..

لا شفقة على سراييڤو.

تتعرض أجهزة الكمبيوتر لهجوم مماثل ؛ حيث لا يتمع الرجل الذى يتعامل مع الكمبيوتر إلا بالذكاء المتشبع، وذلك يعنى أن الفكر الحقيقى قد اختفى . شاشة الكمبيوتر هى قريبة وبعيدة فى الوقت نفسه. صادقة وكاذبة ، لكن ليس بها ادعاء أو سخرية ، عدا فيما يتعلق بالڤيروسات الإلكترونية التى تحدث تناقضًا بين أجهزة الكمبيوتر وذكائها المصطنع.

## الأغلبية الصامتة ـ بودريار والجماهير

فى عام ١٩٧٨ هجر بودريار ـ بشكل نهائى ـ اليسارية السينمائية على ضوء رؤيته للمجتمع ـ ولعلم الاجتماع.



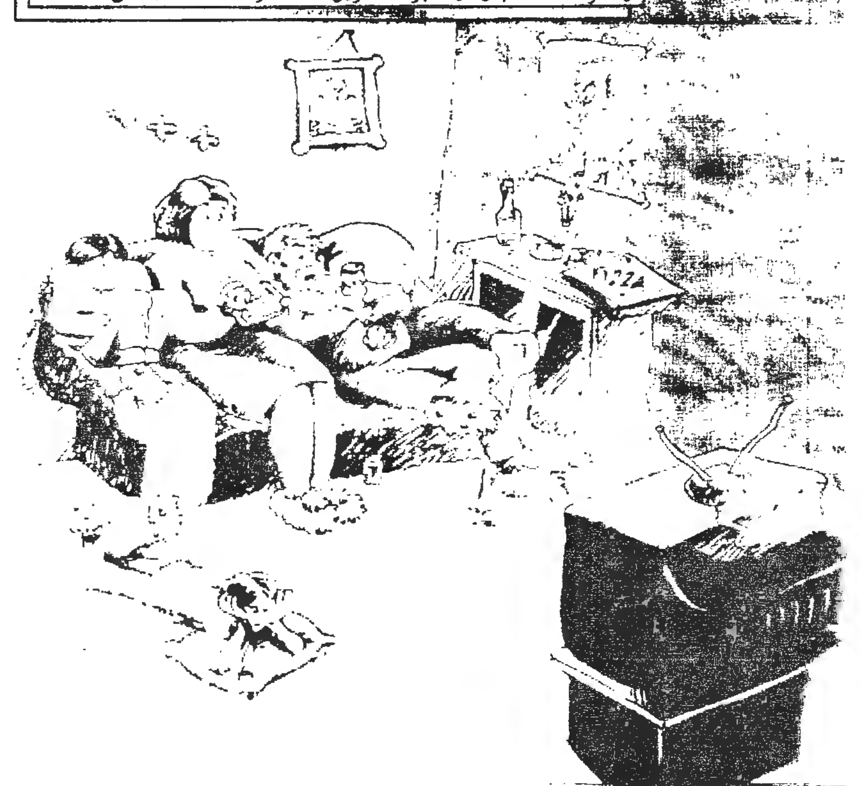

قيَّمت انتقاداته الماركسية المبكرة العلاقة بين السلع الاستهلاكية كرموز ونظم المنطق الطبقى الذى يحدد استخدام السلع الاستهلاكية بواسطة جماعة اجتماعية معينة.

خيمت كتاباته على كتابات غريمه عالم الاجتماع بيير بوردو Pierre Bourdieu (الذى ولد عام ١٩٣٠ ) كلاهما كان يميل إلى أن يرجع عملية الاستهلاك إلى الاختلاف الطبقى ، الفرق يكمن فى الطبقات الاجتماعية.

# التلفزيون والطبقات الاجتماعية

أهداف التلفزيون كانت تظهر اهتمام بودريار فى الطبقات الاجتماعية كعنصر مهم فى الهرم الاجتماعى.

نادراً ما تلجأ الطبقات العليا إلى ذلك، وعادة ما يتم إخفاؤه وتلجأ إليه الطبقات المتوسطة لقيمته التعليمية «البرامج الوثائقية ونشرات الأخبار» يعتبر التلفزيون عنصراً مكملاً وليس أساسياً.



وتستخدم الطبقات الفقيرة التلفزيون للمتعة التى تجلبها المادة الإعلامية . يختلط الصبر المطلق الذى يشاهدون به البرامج مع السلبية ، إنهم يخبئون فقرهم الثقافى عن طريق انتقادهم للطبيعة المملة لبعضٍ من هذه البرامج.

نشاطات أخرى مثل - التلسيع والتنظيف ورموز أخرى للوفرة المتناهية - تعكس وسائل طبقية للتميز والاختلاف. وهي عادة ما تشى بما يسمى "بلاغة اليأس". وتعكس محاولات الطبقات الدنيا اليائسة التى تتطلع لامتلاك الرموز التي بحوزة الطبقات المتسيدة.

لكنه في عام ١٩٧٨ رفض تلك القراءة ذات الخطوتين واعتبرها خدعة. لا تتقبل الطبقات الرسائل والمعاني التى ترسلها جماعة معينة وفقا لمنطقها هي. كما هو الحال عندما يعيد السكان البدائيون تدوير العملات الغربية ضمن نشاطهم الرمزى.



يعتبر هذا أمرا مهينا، وينقد فقط التبذير المادى التي ترتكبه الثقافة السائدة.

ثم وجه بودريار - الذى أصبح أستاذا لعلم الاجتماع في جامعة نانتير Nanterre - هجومه ضد علم الاجتماع من منظور موضوع الدراسة - الاجتماعي.

## علم الاجتماع المضاد Anti - Sociology

لم يكتب البقاء لعلم الاجتماع إلا من خلال النظرية الإيجابية الواضحة لما هو اجتماعى ، لكن مفاهيمه كانت غامضة ، عبارات مثل الطبقة ، والعلاقات الاجتماعية ، والقوة ، والمكانة الاجتماعية ، و المؤسسات ، وكلمة الاجتماعى نفسها ـ كلها كانت تعانى التضارب والالتباس، لكنها كانت تستخدم لحفظ النظام الرمزى لعلم الاجتماعى.

استبدل بودريار بكلمة «اجتماعى» كلمة «الجماهير» mass وما هو الفرق؟

ذاك سؤال خطأ ؛ لأنه قد يعنى تعريف كلمة الجماهير نفسها.




لكن بودريار يريد أن يتمثل شيئًا ويحدده.

الجماهير - La masse

- تستطيع أن ترمز مباشرة إلى مادة أو موضوع.
- تستطيع أن تعنى الغالبية ـ كماهو الحال فى جماهير العمال.
- تستطيع أن تعنى النواحى الفيزيقية ـ مثل الاستخدام الكهربائى للأرض.
- تستطيع أن تشير إلى علم الفلك الفيزيائى.

## ماذا حدث للمجتمع؟

منذ القرن الثامن عشر، أثير «الاجتماعى» كمعنى عندما بدأت السياسة فى تمثيله والتعبير عنه . قبل ذلك كانت السياسة ميكيافيلية الاتجاه Machiavellian لعبة ماكرة لم تدعِ أنها تمثل الحق الاجتماعى.

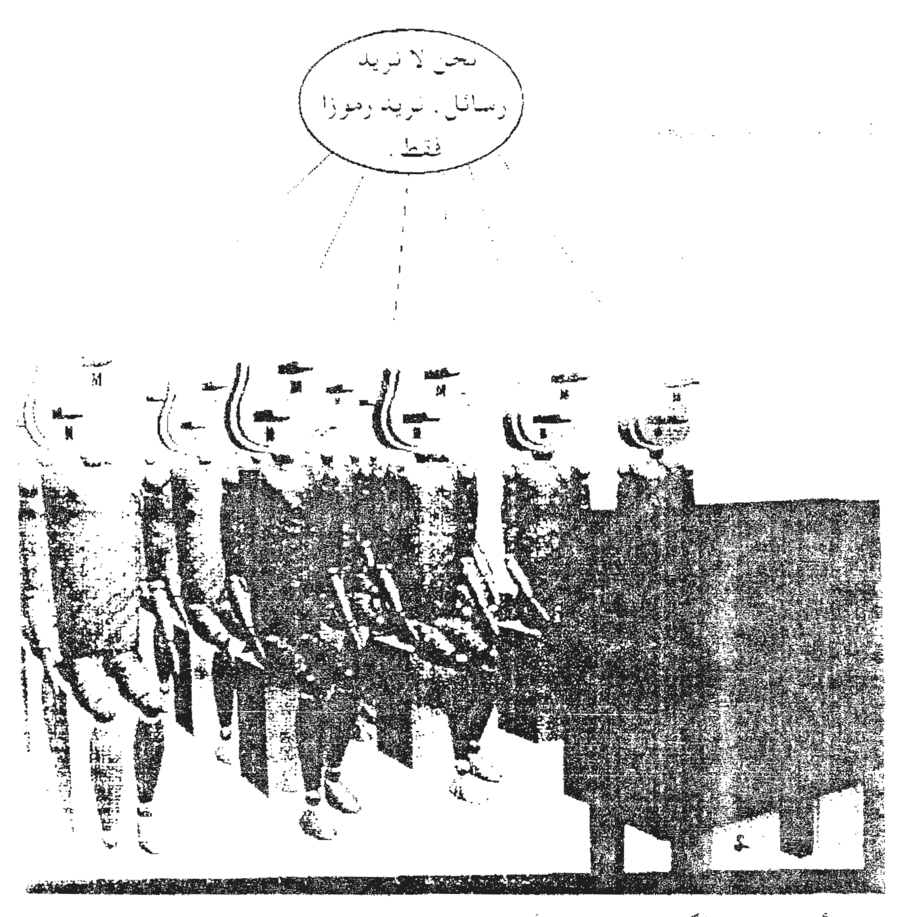



ورغم أن النظام مازال مستمرًا ، فإنه لم يعد يمثل أى شىء ، وليس له ما يعادله فى الواقع . لم تعد الماركسية القديمة أو النظام البرجوازى قادرين على العمل.

# الجماهير المحايدة

في الحقيقة، تقاوم الجماهير أن يقوم بتمثيلها أحد. فتقوم بامتصاص الإشعاعات المنبعثة من النجوم النائية للدولة والتاريخ والثقافة والمعنى. وهي عادة خاملة. ولديها قوة البقاء على الحياد.

وتقاوم الجماهير المحاولات التي تبذلها وسائل الإعلام كي تمرر المعاني إليها. وتمدهم بالمعلومات. وتعلمهم.




رأى مضاد: لكن ذلك يعني أن الجماهير مشوشة؟

بودريار: لا، سوف تعتقدون بعد ذلك أن الجماهير ستتطلع إلى النور الطبيعي للعقل، لو عرفته. إن للجماهير مطلق الحرية في رفضها للمعنى.

لنأخذ مثلاً، هذا السيناريو الفرنسي. لقد سلم الناشط كلاوس كرواسان Klaus Croissant إلى حكومته في الليلة التي تسمر ٢٠ مليون مواطن أمام شاشات التلفزيون لمشاهدة فرنسا وهي تفوز بكأس العالم في كرة القدم. قالت الصحافة إن ذلك شيء مخجل، فلا يجب على الجماهير أن تتجاهل أزمة سياسية كهذه.

يقول بودريار: أي ازدراء في هذا. لماذا تفضل الجماهير دون حتى أن نسأل نفسها عن السبب - بكل صراحة مباراة لكرة القدم على دراما إنسانية وسياسية كهذه.




لكن القوة تحقق نشوتها حين تجعل كرة القدم تتحمل مسئولية تخدير الجماهير، لأن هذا يعطى القوة وهما بأنها لاتزال قوة.

## الأغلبية الصامتة

وما الذي تبقى؟

الأغلبية الصامتة - منارة إحصائية موضوعة على أفق «الاجتماعي» الذي لم يعد موجوداً. لم يعد تمثيل تلك الأغلبية ممكناً. لم يعودوا يعبرون عن واقع ما. فهم يخضعون للاستبيان والمسح والاختبار الاستفتاء. لقد أصبح «الاجتماعي» الآن نموذجا. لقد انتهى الحوار والعلاقة الجدلية بين الطبقة وما يمتلأن من سياسة. لم يعد ثم سوى الفوضى لهذه الأقطاب.

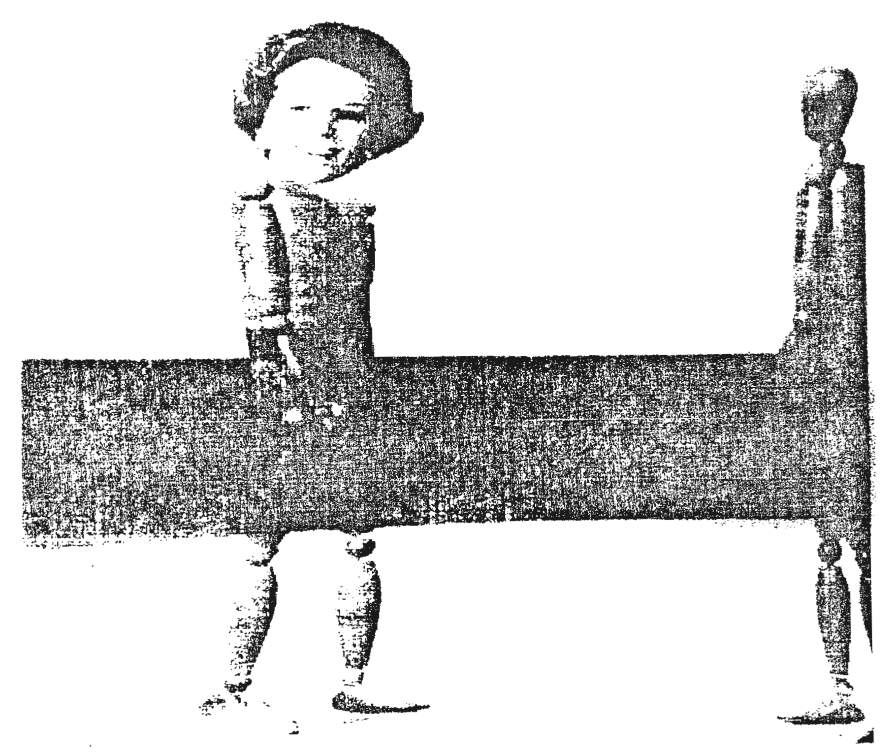
من هو الرابح إذن؟

هل هي محاكاة "الفرد" التي تستخدم الجماهير كي تعني شيئاً؟

أم هي محاكاة "الاجتماعي" التي ترفعه الجماهير في مواجهة القوة؟

لا أحد يعرف - والجماهير لا تعير ذلك اهتماما.

تقدم الإحصائيات الجماهير كاستجابة متوقعة. ونحن جميعا نعرف كيف يتم تلفيق الإحصائيات وخلق النتائج. لكن ماذا عن التوافق مع الإحصائيات التي تحاكيها الجماهير نفس الرموز، ونفس الاستجابات؟



تلك هي السـخـرية التي تنبع من مـعـاملة الجماهير كأداة object فهي تمنح ولاءها لمن يحاول تمثيلها - تدمر المعنى والقـوة التي تسـتـمـد بقاءها منه. تلك أداة مراوغة تستجيب للواقع مع المظاهر.

المرجعية الإسفنجية للجماهير تمتص ذلك كله.






## ماذا؟

الانفجار الذاتي، هو المعنى المضاد للتبييض المتفجرة المنظمة للمجتمع ... الأخيرة للانفجار الذاتي كانت تحرير الطاقات الوحيدة المتبقية: الرغبة (فرويد Freud) الشهوة (فوكو Foucault) الإنتاج (ماركس Marx).

---

(١) جمهورية البوسنة بشمال يوغسلافيا وعاصمتها سراييفو. وتحيط بها جمهورية كرواتيا (المراجع)

تكمن المشكلة أن ذلك ذهب أبعد من الحدود المتاحة ، ووصل إلى سرعة قاتلة . ينهي الانفجار الذاتي عملية التمثيل ويجردها من المعنى .

الانفجار الذاتي يعني اتجاها مضادا لعملية التمثيل والعولمة . بما في ذلك العامة ، والمخدرات والطوائف الدينية ( ديڤيد كوريش David Koresh ) .



أثمة تعريف «للاجتماعي» ؟

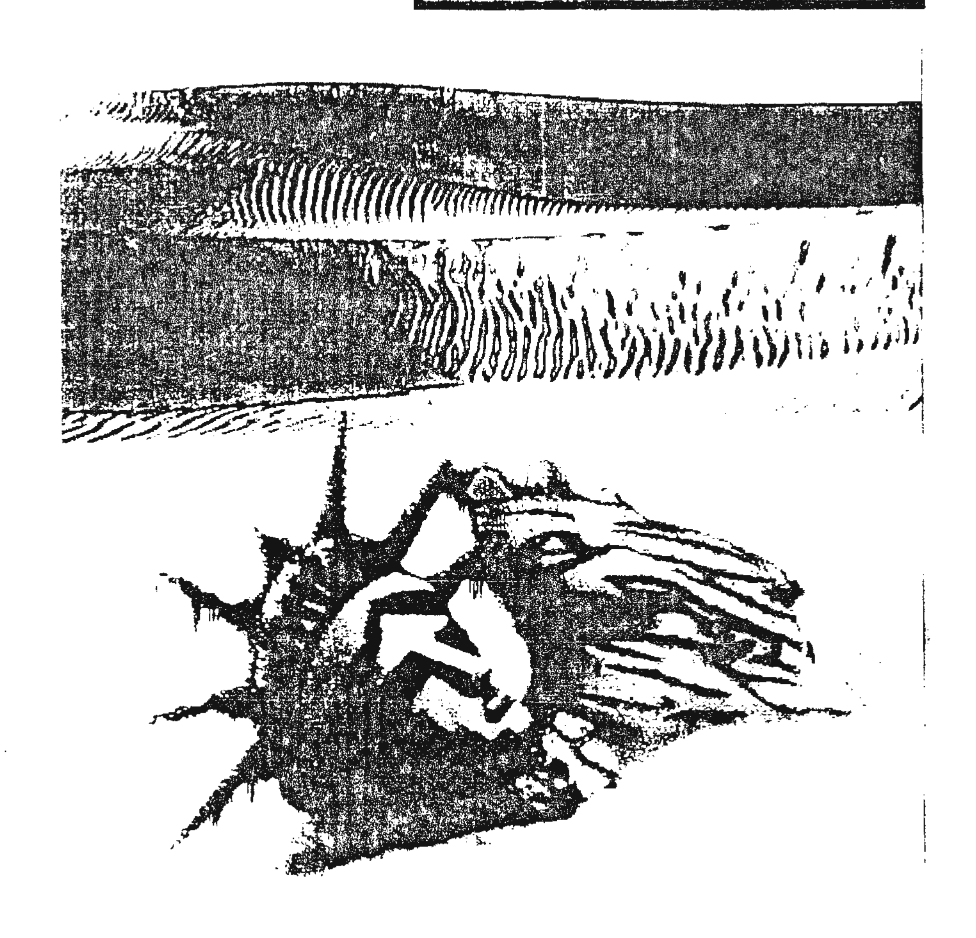
ما تبقى – مخلفات مكدسة ميتة – بانتظار إعادة تدويرها . لكن كالعادة ينزل الفائض الاجتماعي العقاب الساخر .

تلتهم الجماهير الرسائل التي يبثها الإعلام . وهذا قد يعني غياب الإعلام كمعنى . لم يعد وسيلة . لم يعد رسالة مع اعتذاري يا ماكلوهان Meluhan .

## عالم من المخلفات

ما تبقي هو ما يطلق عليه بودريار «المخلفات» مثل الجماعات المنعزلة اجتماعيا كالمجانين، أو المهمشين في الفن والتلوث والكتب، لكن هذه الفئات الهامشية الضعيفة يتم امتصاصها من قبل النظام الاجتماعي.

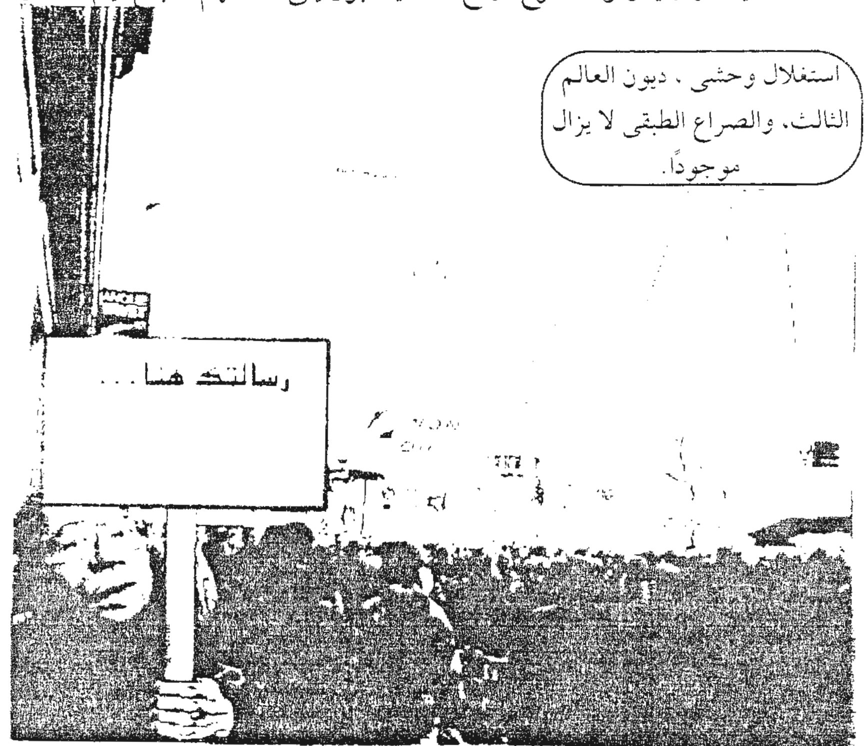
والمحصلة!
الحقيقي الآن هو المخلفات. وعندما تسود هذه المخلفات كل مكان لن يتبقى شيء.



## أين هى السياسة الآن؟

لقد حل الحب والرعاية والمشاركة والود والإيثار محل الثورة والمشاكل الطبقية ولعنة الرأسمالية.

لأن الجيل الجديد ناجح فى كل شىء ، فهو يساند دينيًا وعفويًا حقوق الإنسان والاختلاف فى الرأى ومحاربة التفرقة العنصرية والحركات المناهضة للأسلحة النووية والبيئة، وتشمل ملاحظاتهم الماركسية الليبرالية ـ اليسار المقدس للاشتراكية ، والسياسات الخضراء ، والحركات النسائية الهادئة، ويستطيع هؤلاء الأوروبيون الجدد مساندة المساعدات الحية ، وأن يذرفوا الدموع، ومع ذلك يذهبون إلى أعمالهم صباح أيام الاثنين.




يقول بودريار ساخرًا: «رغم أننى لا أؤمن بحركات البيئة ، فإننى أساهم فيها».

ثم قدم تحليلاً قويًا للنظام الأوروبى الحديث فى الوقت الحالى ، لماذا اختفى اليمينى المتطرف لوبان Le Pen من المشهد السياسى ؟ لأن آراءه العنصرية قد أصابت بالتصدع النظام السياسى ، ليس من اللطيف إلى بوسنيا Bosnia والتحذير من أن التطهير العرقى يمكن أن يحدث فى أى مكان ؛ فالتكامل الأبيض والحماية والتمييز والسيطرة ـ كل هذا موجود معنا.

# قرار بودريار المصيرى

لقد ترك تحطيم بودريار لليسار الاجتماعى سؤالا.
كيف تستطيع النظرية أن تمثل العالم عندما يكون التمثيل مستحيلا؟ لقد علمته الجماهير أنها تستطيع أن تسبق أى تمثيل يصنعونه لها، حينئذ سيتم التعبير عن أى نظرية اجتماعية.




خريطة لقياس التقدم.

النظرية فى عصر الأهداف لابد أن تنسى مهمة تمثيل العالم والتعبير عنه، ولابد لها أن تتبنى شكلا للعالم اختفت منه الحقيقة.

لاحظ بودريار أن الهدف - الأحداث أو المجتمع أو المعلومات وما إلى ذلك - يتخذ موقفا عدوانيا لينتقم من أية محاولات لتحويله إلى تابع حقيقي للتكنولوجيا وللعلوم وللعقلانية. لم تعد المسببات مهمة.

تساند نظرية بودريار المصيرية «الهدف» في سخريته الموضوعية المتوحشة وفي لامبالاته الشاملة حيال النظريات والمنطق.

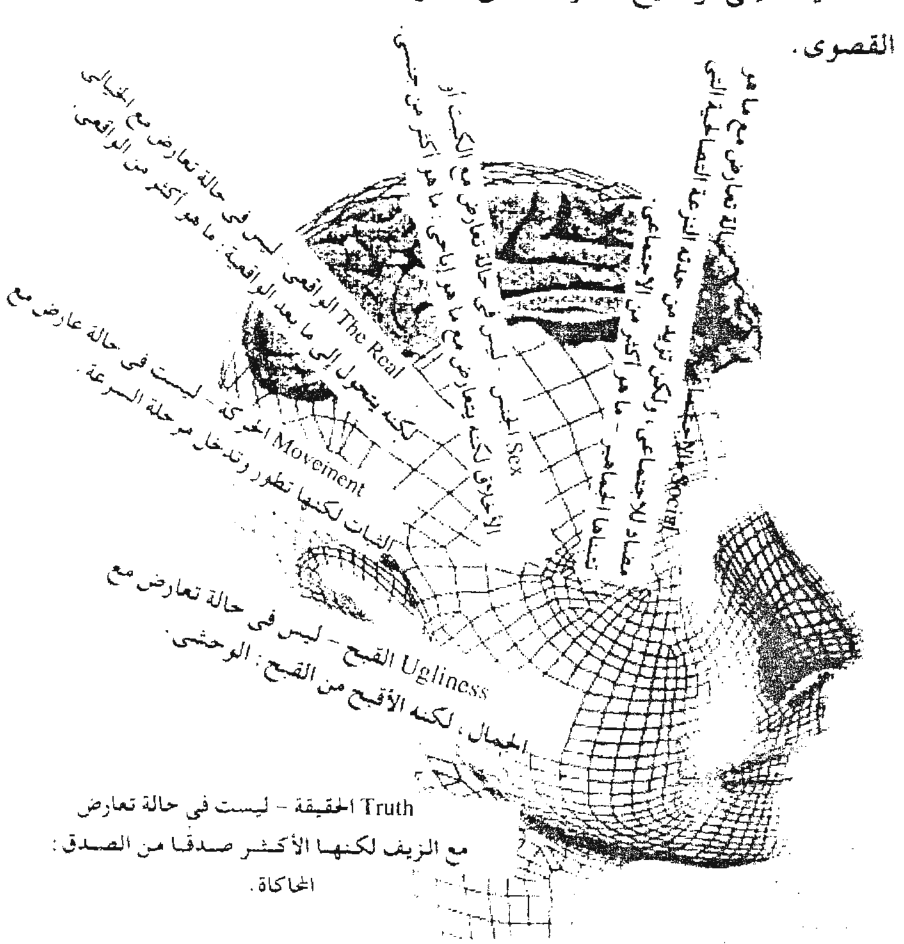



في عام ١٩٨٣ وصف بودريار تلك النزعة شديدة التطرف للأهداف بأنها «خطط مصيرية».

ليست الخطط المصيرية مجرد محاولات تجرى لمقاومة القوة أو المعنى. بل تسير وتتضخم وتتصاعد وتسخر. وبينما تهرب من إرادة التابع. تلك هي الموجة الشريرة للهدف.

## الحدود القصوى المصيرية

فيما يلي توضيح للطريقة التي تصل فيها الخطط المصيرية إلى الحدود القصوى.




لا تنسى ردود الفعل المتطرفة:

حالات النفور مثل الإرهاب والمخدرات والانتهاك تعبر عن الرفض والتضاد – وهى شكل من أشكال الاشمئزاز.

ذلك الشكل الذى لا يقبل بشىء. إنك تستطيع الآن أن تغوى امرأة ما عندما تقول لها: «إننى معجب بمعطفك»؟ نفس الشىء فى الفن، عندما يتلخص الأمر فى ملاحظة مثل: «لا نريد منك شيئا سوى الغباء والذوق الردىء».

يبحث من يقومون بعطلاتهم عن خطط مصيرية. فلأنهم يحاولون مقارمة ملل الحياة اليومية، فإنك تتوقع منهم أن يتبعوا بشيء من الطاعة ما يقدم لهم من خدمات تطوعية تسعى لمنحهم السعادة والمتعة. لكن الأمر ليس كذلك، فهم في سعيهم إلى ما هو تافه يضاعفون من إحساسهم بالملل. إنهم يريدون شيئا زائدا عن الحد. وهكذا يكسب الملل جولة جديدة.

لأن الهدف يتماشى دائما ما هو في صالحه.




عليك أن تعدل الممرات الجانبية كي تسهل الأمر على المعاقين الذين يركبون مركبات خاصة. العميان الذين كانوا يستخدمون الحاجر الحجري كدليل أثناء مشيهم انتهى بهم الأمر أن داس الآخرون عليهم. وهكذا تم صنع الدرابزين لهم. ثم تعثرت الكراسي المتحركة للمعاقين في هذه الدرابزين.

## المتعة

تصف المفردات التي استخدمها بودريار في الثمانينيات الطريقة التي تبعث متعة التواصل إحساس المرء بالاغتراب الحديث.

تفرط الأهداف في عصر المعلومات في بحثها عن المتعة. والنشوة هي المرحلة التي يصل إليها الجسد حتى تختفي كل أحاسيسه، وحتى يخلو تماما من دوار هذا الكون.

الموجة السائدة Fashion: هي صورة أكثر انتشاء للجمال تستنفد الجمال حتى يختفي. فلو كانت الملابس جميلة حقًا فلن يكون هناك موجة سائدة للأزياء. فجمال الموجة السائدة يمتص النقيض له - وهو القبح - مما يتجلى في استبدال أزياء أحد الفصول بأخرى.



## مزيداً من المتعة

سألت الحكومة الأمريكية شركة إكسون Exxon متعددة الجنسية لتقدم لها تقريراً شاملاً عن نشاطها في أنحاء العالم ، فالشركة توزع اثنى عشر مجلداً ملوناً من الصفحات في كل منها مما يتطلب سنوات طويلة لقراءتها وتحليلها .

في هذا العالم الباحث عن المتعة ، ليس ما ينقص هو المعنى ، فهناك الكثير من المعنى . المعلومات تلتهم العالم .



# الإباحي

يبدأ «الإباحي» عندما يختفي الوهم أو المشهد، ويصبح كل شيء معرضا إلى الضوء الفج الذي لا مفر منه للمعلومات. الإباحي هو الأكثر من الرؤية، ومع ذلك فالإباحي ليس مقصورا على الجنس، وليس ساخناً.. أو عضوياً أو شهوانياً دائماً. تعتبر الإباحية الهادئة أو الباردة سطحية ومليئة بالمعلومات. عندما يكون كل شيء معروضاً فإن الأسرار والغموض لا وجود لهما – ليس ثمّ سوى المعلومات التي يقدمها العلم والإعلام والتكنولوجيا على شكل طقوس.

يعطي بودريار مثالاً على ذلك من السيكلوراما اليابانية cyclorama حيث تعرض أعضاء المرأة التناسلية للنظارة. ليس ذلك عرضا جنسيا Strip-tease، فالعاهرات تجلسن فاتحات أرجلهن على حافة المنصة، فيسمح للعمال اليابانيين بإمعان النظر إلى فروج النساء. لكن ماذا يشاهدون حقاً؟



مثل منحوتات دوان هانسون Duane Hanson المفرطة في الواقعية. يحدق الناس إلى جلد تلك الشخوص وإلى مشهد الحقيقة. فيريدون اختبارها ومسها بأصابعهم.




ليس ما يمكن أن يراه المرء فى المناظر الإباحية عدا الموضوعية الجوفاء للأشياء. ليس لعبة أو تحد هنا. وليس فى الأمر أى إغواء أو إغراء.

أى أشخاص يحتلون هذا الكون؟ إنه نحن - كمخلوقات منفصمى الشخصية، ليس بالمعنى الطبى الذى يعنى فقدان الاتصال مع الواقع. ولكن بالشاشة. إنها الفوضى والارتباك اللذان يصيبان الشخص الذى ينفتح على الحدود القصوى لكل الأشياء.

## ما وراء الأشياء Trans - Everything

لم نعد نعرف من نكون. النحاتون يعرفون كتبوا ذات مرة:

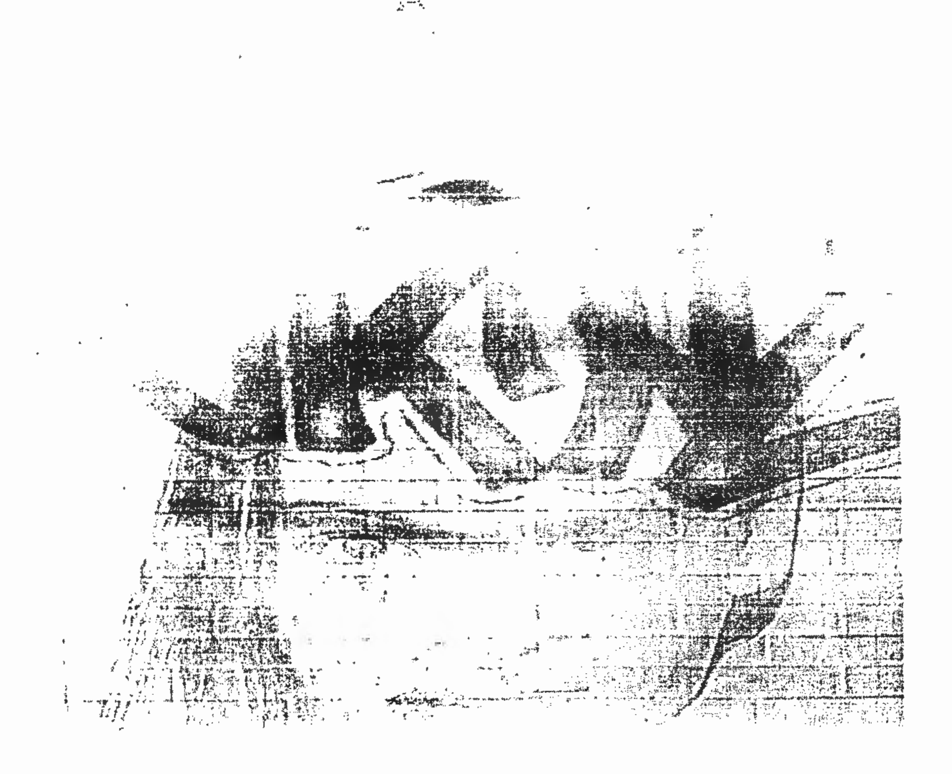
«أنا موجود. اسمي هو كذا وكذا. أعيش في نيويورك». يالها من رموز حافلة بالمعنى.

يصل الاختصار إلى حد الألغاز المبهمة: «إنني أحيا، لكن لا اسم لي وليس لدي ما أقوله».

لقد دخل «ما بعد السياسي» transpolitical النزاع. هذا يصف انفصال وامتزاج كل النماذج والأنماط الثقافية التي تتلألأ في عالم بلا بناء حقيقي.

ويحطم «ما بعد الجنسي» transexual الحدود بين الذكر والأنثى، بينما يحطم «ما بعد الجمالي» transaesthetic الجدار الذي يفصل الفن عن الفن المضاد.

عندما تختفي الأشياء التي كانت تعني شيئاً في الماضي - السياسة، الجسد، الجنس - فيبقى «ما بعد السياسي» فقط كإشارة أن كل ذلك قد اختفى.



# استخدام مصطلحات علم الأحياء: الإفراط فى الهدف

يعرف «ما بعد السياسي» الطريق من النمو إلي الانتشار المتضخم. يستخدم بودريار مصطلحات متعلقة بعلم الأحياء والأعصاب وHypertelia إنها عملية امتداد الشيء خارج حدود وظيفته وأهدافه. مثل خلايا السرطان التي تتوالد في سرعة مذهلة. حياتنا اليومية هي الأخرى تتضخم على نحو مفرط. لقد تحولت كل تأثيرات الاتصال والمعلومات والإنتاج والتدمير من مسارها الطبيعي وأهدافها المعلنة.

هل هذه
أخبار سيئة؟

ربما، ليس الأمر كذلك. ربما حافظ هذا التوالد المستمر على شيء - وهو مبدأ الحقيقة.

يفعل مرض الإيدز AIDS (نقص المناعة المكتسبة) نفس الشيء إنه ضياع الأجساد المضادة. لكنه هو نفسه جسم مضاد للمجتمع. إنه يهدد منطق الكوارث الذى تقوم عليه الأنظمة الكونية عند طريق تقديم كارثة مذهلة فى السرعة - وهكذا يبقى على المعنى الكامن فى «الجسم الاجتماعي».

يعتبر الإيدز، وفيروسات الحاسب الآلي والإرهاب كلها نماذج لأحداث يتم تدبيرها على مستوى عال - ظواهر هائلة لا تؤثر فقط على الدول والأفراد والمؤسسات لكن على كل البنى الاجتماعية: الجنس والمال والمعلومات ووسائل الاتصال، فالإيدز هو تصادم للقيم الجنسية. بينما كانت أجهزة الحاسب الآلي تلعب دورا بغيضا شريرا فى أزمة وول ستريت Wall Street الطاحنة عام ١٩٨٧.

# ما بعد الركود Metastasis

هى الحالة التى عندها يحرم الجسد من المعنى ومن الروح ومن الرمز. ويصبح مجرد تنظيم لدوائر مهتاجة. وخلايا عصبية وكروموزمات - أى برامج متأهبة للعمل وفى انتظار من يضغط على زر التشغيل - بمعنى أنها تنتظر لحظة تبادل المتعة.

ذلك التوقع موجود فى المعاقين جسديا. ويشبه أولئك المعاقين الخرس المتعمد لدى يجرب مع الجسد والعقل والحواس فى الإعداد لذلك الكون اللاإنسانى والغير طبيعى الذى نعيش فيه.

ويلعب المصابون بالعمى لعبة «الكرة الناتئة» torball؛ حيث يمارسون أنواعا من التأمل تفوق طاقة البشر.



# الخروج عن القاعدة Anomaly

Anomaly - هو فقدان الإيمان بالفكرة وقدرتها على التوالد والتكاثر عند إجراء عملية التبادل.




لقد وضع البدناء نهاية للجنس بامتصاصه، وهم لا يريدون إلا أن ينقسموا إلى جزئين، كي يبدو الجنس هو الآخر شيئا فائضا عن الحاجة.

مثل الارتعاشات التي تبعث كمخلوقات حسية، لكن الجنس بينما لا لزوم له، ويصبح الجنس نفسه لا أهمية لوجوده.

## الإرهاب Terrorism

الإرهاب هو شكل من أشكال العنف لمستمع - كمشهد. الإرهاب لا يفرد عنف الدولة بالمعنى (لأن له مطالب مضحكة ولا ينجح على هذا المستوى). لا يستطيع الإرهاب أن ينتصر إذا أباد المعنى - الذي يحافظ على الدولة - عن طريق خلق أفعال لا معنى لها من شأنها أن تضاعف افتقار القوة إلى المعنى.

ويتم الصراع ضد المعنى بخلق جرعة سامة هائلة من الواقعية.

المعنى ليس ضرورياً. وفي الواقع ليس ثمة حاجة للإرهابيين لفعل أي شيء. والحقيقة أنه يوجد إرهابيون لا يفعلون أكثر من ادعائهم المسئولية عن حوادث الطائرات وهم جالسون على مقاعدهم الوثيرة. والإعلام لا يهدأ

والعالم اليوم منقسم إلى أطـراف متناهية البعد ، فإنه لا يعارض المعـانى ، لكنه يدفعها إلى حدودها القـصوى ، وهذا العداء الحاد لا يسـاعد على تصالح الهـدف مع الموضوع ، ويسمى بودريار هذا بمبدأ الشر؛ حيث يحطم الهدف الموضوع فى نشوة واستمتاع.

مثل مـاذا ؟ الرفض الكامل و«الشرير» للقيم الغـربية : القرار الرمـزى الذى اتخذه آية الله فى مصير سلمان رشدى Salman Rushdie .

شيء مرعب ! يبنى بودريار نظرية ساخرة ، لا تمثل شيئًا، لكنها تحاكى على نحو مفرط الإستراتيجيات المتطرفة فى العالم.




وحـتى عام ١٩٩٠ اسـتطاع بودريار أن ينفى هذه الأفكار ، وينشـرها فى كتـاب تحت عنوان: «شفافية الشر ـ مقالات عن ظواهر متطرفة».

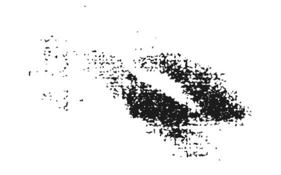
Transparency of Evil - Essays in Extreme Phenomena

أى نوع من التطرف ؟ نجـمـة الإغراء والجـنس السابقـة ـ المرأة المناسبـة للثـرثرة عبـر الهاتف.

## بودريار والإنسان الأعلى Superman عند نيتشه Nietzsche

تتكون الإستراتيجيات القدرية عن طريق إرسال العالم القديم إلى حتفه.

«كى ندفع ذلك الذى يريد أن يسقط» ـ يقول الفيلسوف الألمانى فريدرك نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠).



ويشترك نيتشه مع بودريار فى انتهاج أسلوب متطرف يسعى لتدمير الأساس اللاأخلاقى للأخلاق، ولا يتصالح مع التفسيرات الغيبية. ويؤكد فضح الميول اللامعقولة فى المناهج العقلانية.

ويسلك هذا «التطرف الأرستقراطى» طريقًا أكثر حلكة إلى المعاصرة، حيث إرادة الإنسان الأعلى عند نيتشه سوف ترغم العالم كى يحقق ذلك فى لحظة من الرؤيا الشاملة يتم فيها إعادة «تقييم جميع القيم».

لقد مات

الإله[1].

يؤدى التزييف إلى حقائق مدمرة، لم يكن ثم إله قط. لم يمت الله، لكنه قد أصبح مفرطًا فى واقعيته.

أنا رجل عدمى.

لكن عدميته لم تكن تشبه تلك التى كانت لنيتشه، أو تلك العدمية المتألقة من الطراز الرومانسى Romontic أو النمط السيريالى Surrealist أو الدادائى Dadaist أو الإرهابى أو السياسى، لم تكن عدمية بودريار تسعى إلى تحطيم المعنى، لكن إلى اختفائه.

تحوم روح نيتشه حول كتابات بودريار الحديثة، خاصة أسلوبه ومقولاته المأثورة.

---

(١) هذه العبارة قيلت فى سياق الصراع الحاد بين نيتشه والمسيحية على وجه التحديد، ويرد بعض المفسرين أنه يعلن بذلك موت الحضارة الغربية بأسرها من حيث هى مرتكزة على الميسحية. «المراجع»

بدأ بودريار يكتب مقتطفات متناثرة. وهذا النوع من الكتابات المتقطعة لا يبالي بالوصول إلى هدف محدد أو حقيقة معينة. ويفتقر إلى أى ادعاء بامتلاك نقطة محورية

## أمثلة

**لو قلت لك «أنا أحبك». فهذا يعنى أنك وقعت فى غرام اللغة التى هى فى حد ذاتها نموذجًا للانفصال والغش.**

لقد تغير أسلوب بودريار على نحو جذرى منذ نهاية السبعينيات حيث بدأ يعطى لمسة شعرية لأفكاره عن اختفاء الواقع.

اكتب نوعا من الروايات النظرية حيث تسقط الأشياء فى النهاية من تلقاء نفسها.





## بودريار يقوم بجولة

بدأ بودريار بالاحتفاظ بيومياته منذ ١٩٨٠ تقريبا حيث بدأ يسافر كثيرا ويلقي المحاضرات ويتحرك بسيارته. لقد أصبح لديه الآن موضوعات جديدة ليكتب عنها - دول بأكملها!

أمريكا، أستراليا، الأرجنتين، البرازيل، تايلاند...

ولقد وصلت طلبات عقد اللقاءات معه حداً مذهلاً بعد أن نشر يومياته «ذكريات هادئة» Cool Memories عام ١٩٨٧، وكتاب عن رحلاته بعنوان Amerique عام ١٩٨٦.

يلخص الكتاب الأول تأملاته عن النساء في حياته،

ولقد جلب له الكتاب المزيد من القراء. وبدأت جريدة The Guardian (في ٢١ / ٩ / ١٩٨٨) تسأل: «من هو ذاك چان بودريار؟».

ويسأل الصحفي برايان روتمان Brian Rotman: «هل هو النبي الذى جاء بسفر الرؤيا؟ أم هو شاعر هستيري؟

وبدأت تظهر مقتطفات من كتاباته في الطبعة الأولى من جريدة The European في ١١ / ٥ / ١٩٩٠.



# الولايات المتحدة الأمريكية

توقف بودريار عن تدريس علم الاجتماع بجامعة نانتير Nanterre في ١٩٨٧ نظراً لكثرة أسفاره وانشغاله بالكتابة.

كاتب عدمي للإيجار.

لم أكن أبحث الأعماق الاجتماعية والثقافية لأمريكا، لكن عن الحركة الخالصة - طرق سريعة، سرعة، مسرحيات، وأفلام، وتلفزيون: كنت أبحث عن أمريكا الوهمية Astra America

كان كتاب أسفاره مثل لقطة عابرة يلقيها من سيارته؛ حيث تلغى السرعة الأرض من تحته.



# صحراء الحقيقة

أى خطة لدى سائح ليس لديه قائمة بالمشاهد التى عليه أن يزورها . وليس له محطة معينة للوصول ؟

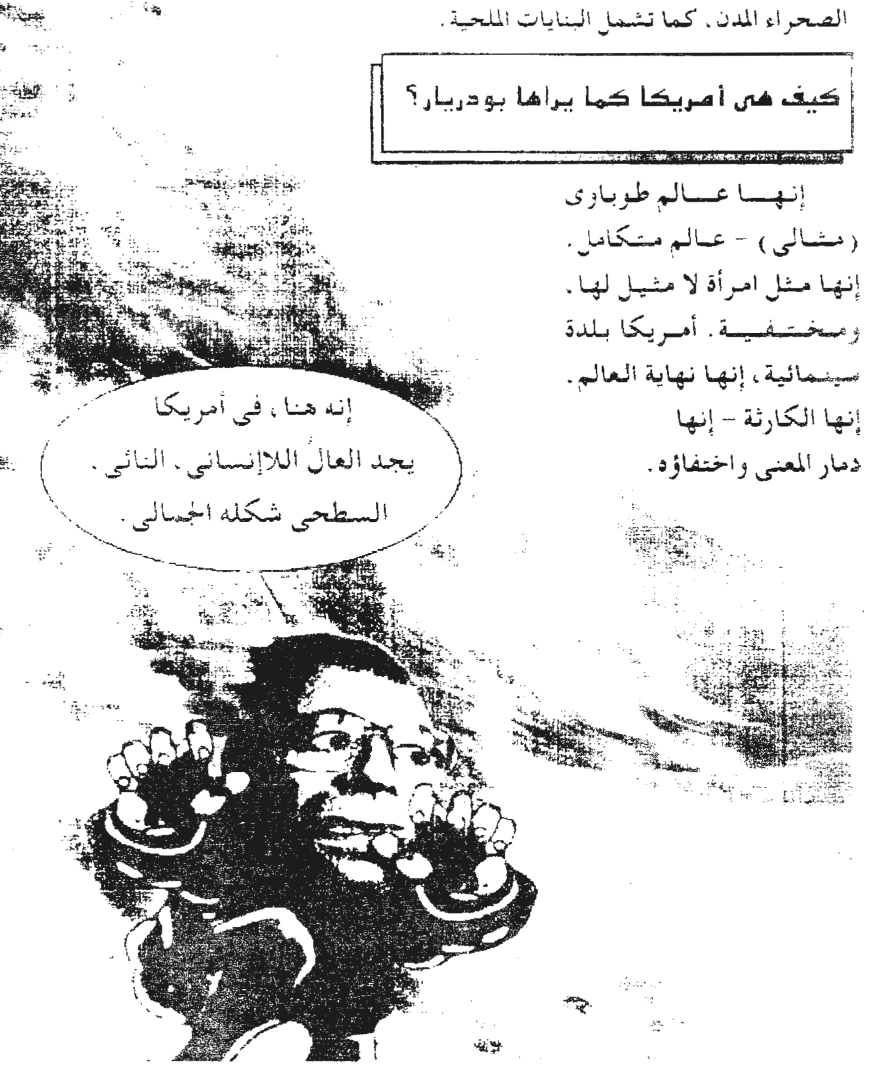
أن يقارن السطحية الأمريكية بما تتمتع به أوربا من عمق .

لكى يعامل أمريكا على أنها آخر المجتمعات البدائية للمستقبل - مجتمع ما بعد التاريخ .

لكى يستخدم الصحراء كصورة مجازية لاختفاء ما هو اجتماعى . واختفاء الثقافة . إن ذلك يحافظ على اللامعنى واللاجدوى . إنه شىء ساحر وتافه فى آن . تشمل الصحراء المدن . كما تشمل البنايات الملحية .

**كيف هى أمريكا كما يراها بودريار؟**

إنهـــا عـــالم طوباوى ( مثـالى ) - عـالم متكامل . إنها مثل امرأة لا مثيل لها . ومختفية . أمريكا بلدة سينمائية ، إنها نهاية العالم . إنها الكارثة - إنها دمار المعنى واختفاؤه .

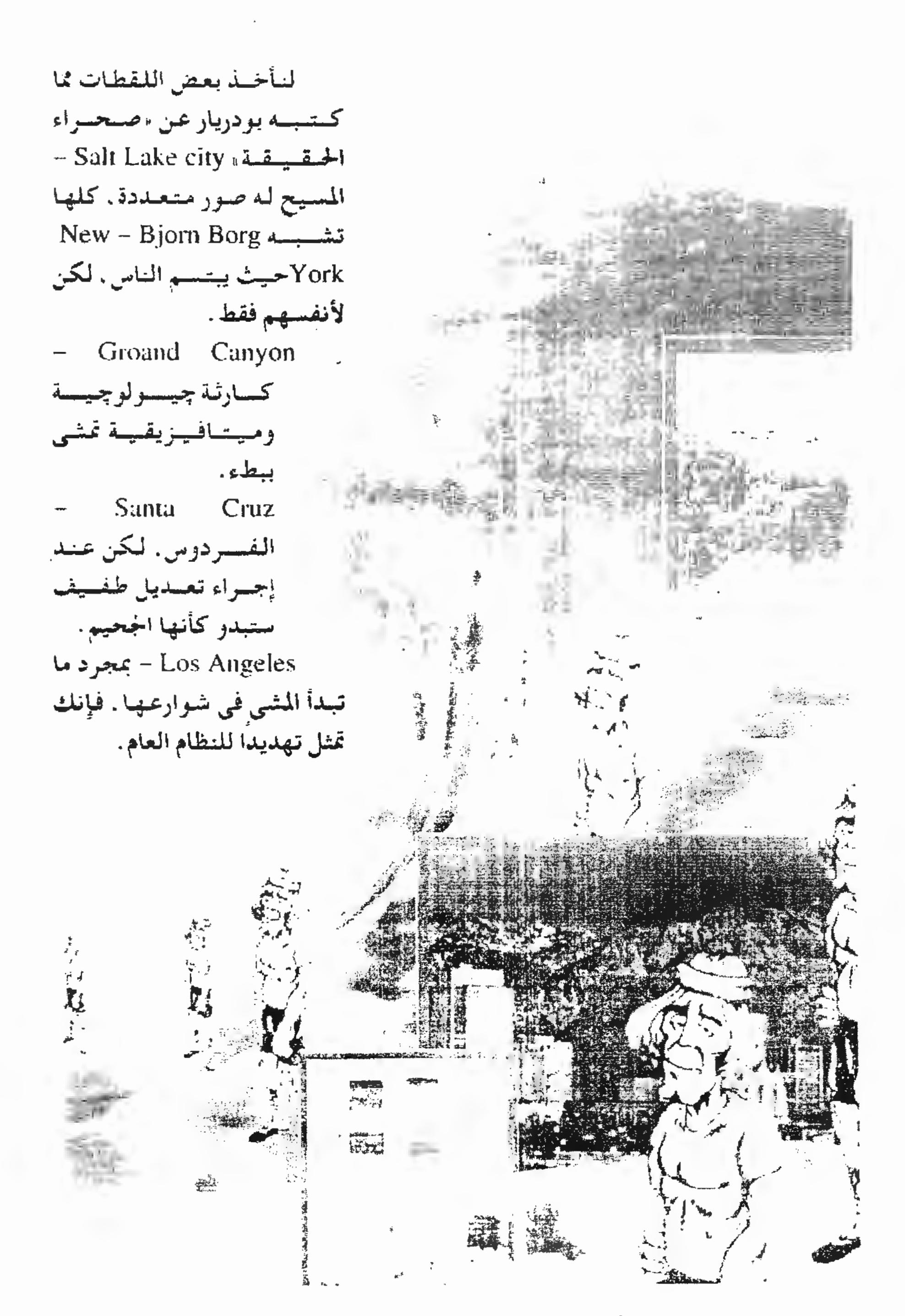


لنأخذ بعض اللقطات مما كتبه بودريار عن «صحراء الحقيقة» Salt Lake city – المسيح له صور متعددة، كلها تشبه New – Bjorn Borg York حيث يتسم الناس، لكن لأنفسهم فقط.

– Groand Canyon كارثة جيولوجية وميتافيزيقية تمشي ببطء.

– Santa Cruz الفردوس. لكن عند إجراء تعديل طفيف ستبدو كأنها الجحيم.

– Los Angeles بمجرد ما تبدأ المشي في شوارعها. فإنك تمثل تهديدا للنظام العام.

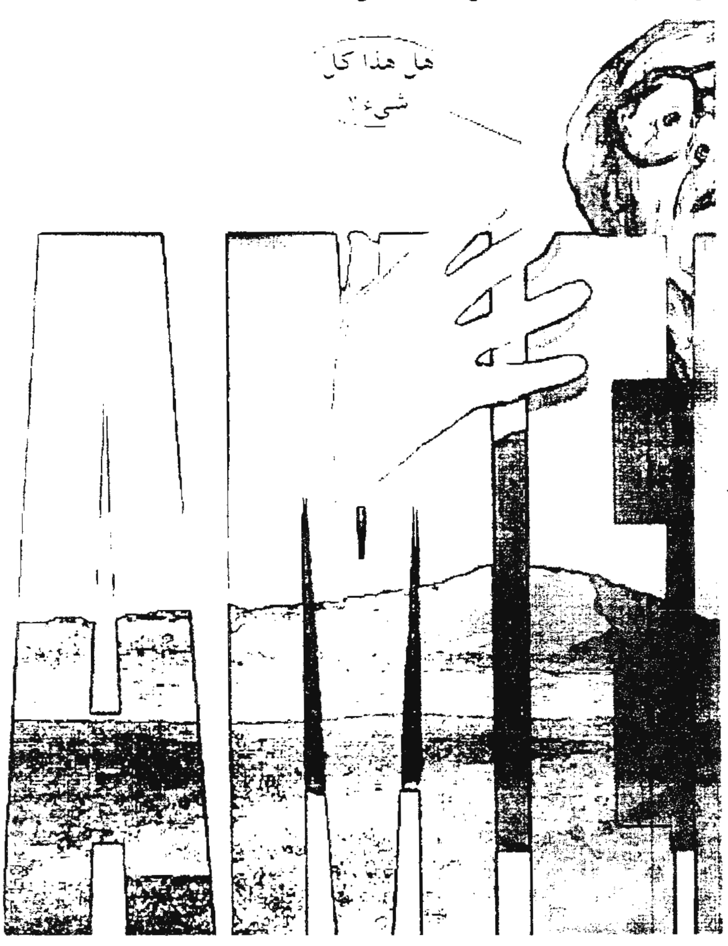


Breakdan cers - يحفرون لأنفسهم حفرة مستخدمين أجسامهم ويتخذون شكل الموتى.

Jogging (الركض) هو شكل جديد للخدمات التطوعية وللبغاء.

Death Valley - مكان للتضحية. والسرية - لو أن شيئا عليه أن يختفي هنا. لكي يجارى الصحراء في جمالها. لم لا يكون ذلك الشيء امرأة؟

استمتع النقاد بهذا الكتاب. فكتب - على سبيل المثال دوج كيلنر Doug Kellner: «إنه كتاب مضحك. تافه. عنصرى. مركز وحافل بالإيحاءات الجنسية - وهو يعكس خيالات بودريلار وأوهامه. ربما كانت أمريكا تمثل انهيار القوي النظرية عند بودريلار وانهيار التحليل الاجتماعي والنقد. والسياسة أيضا».



كتب كيلنر: «ربما كتبت هذا الكتاب بعد أن تناولت بعض الخسر».
ويكتب ناقد آخر: «إنه موقف رجعي لمسألة العنصرية، وهو نوع من الحتمية البيئية، ومن البدائية الساذجة الجديدة».



# بودريار فى قفص الاتهام



# بودريار فى نهاية العالم

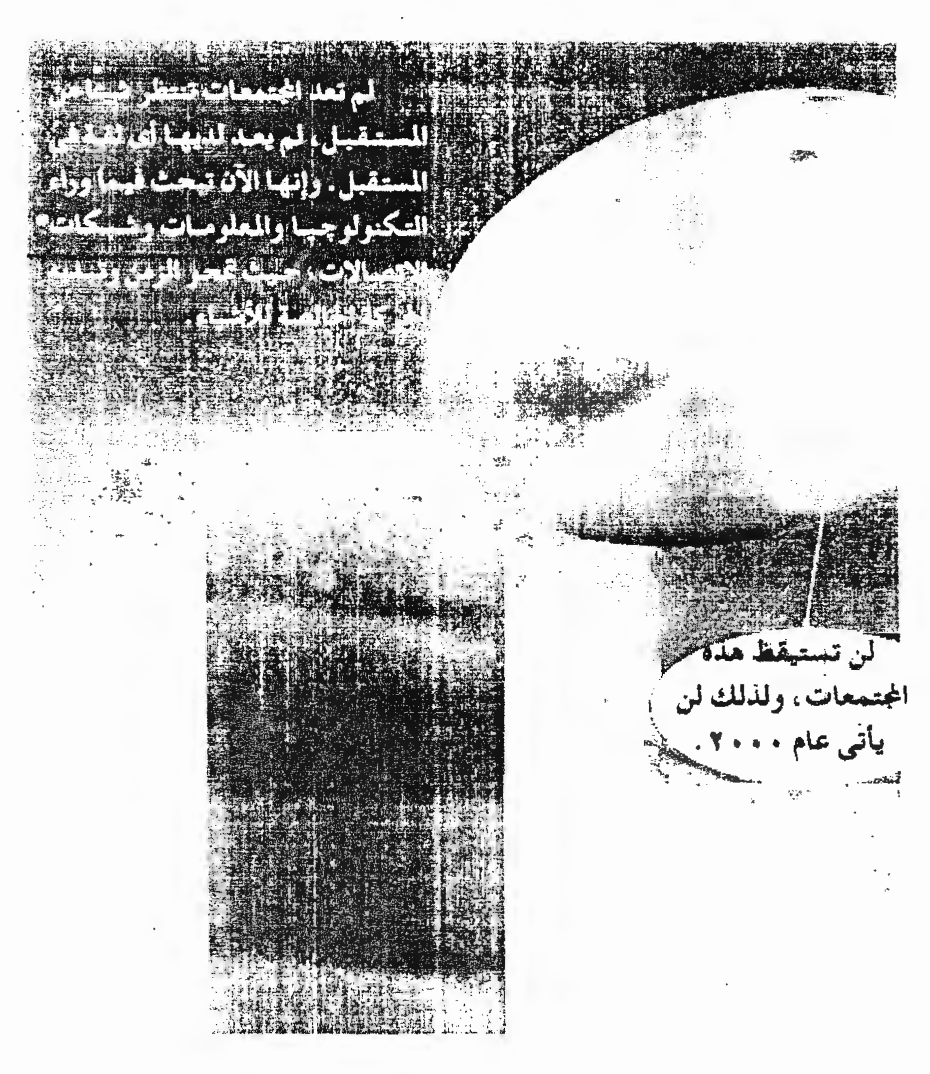
لم أنته، بالرغم من هلعنا بخصوص الألفية هو دليل أن الأحداث والتاريخ اخى قد انتهيا. وأن ما يحوذتنا هو الذاكرة الاصطناعية للماضى وعلينا أن نواجه بها غياب المستقبل.

لكن أبشروا، لأنه إذا لم يكن هناك مستقبل، فلن تكون هناك نهاية أيضا. هذا ليس نهاية التاريخ. إنه فقط وهم النهاية.



يدور العالم اليوم بطريقة لولبية مزدوجة حيث تتقاطع المفاهيم التى حددها بودريار وتذوب فى بعضها البعض – الإنتاج والإغراء، السياسة والموت . المصيرى، والتافه.

إننا الآن فى مرحلة الهروب، ولقد تركنا العالم الواقعى – الذى يحتوى على الرؤيا – وراءنا – وعوضا عن ذلك، يقدم لنا التاريخ والأحداث فى شكل الكمال النقى للأخبار، وكلا الأحداث والأخبار سيذهبان إلى عالم النسيان...



## ماذا تبقى معنا؟

الندم كمجتمع ما بعد الحداثة الذى يعيد تدوير الصيغ القديمة مثل . .

الفن المعاصر الذى يسطو على الأساليب السابقة.

نفس الحروب التى تشب بين نفس الشعوب.

إعادة توحيد ألمانيا - الذى يبين إعادة كتابة تاريخ القرن العشرين رأسا على عقب.



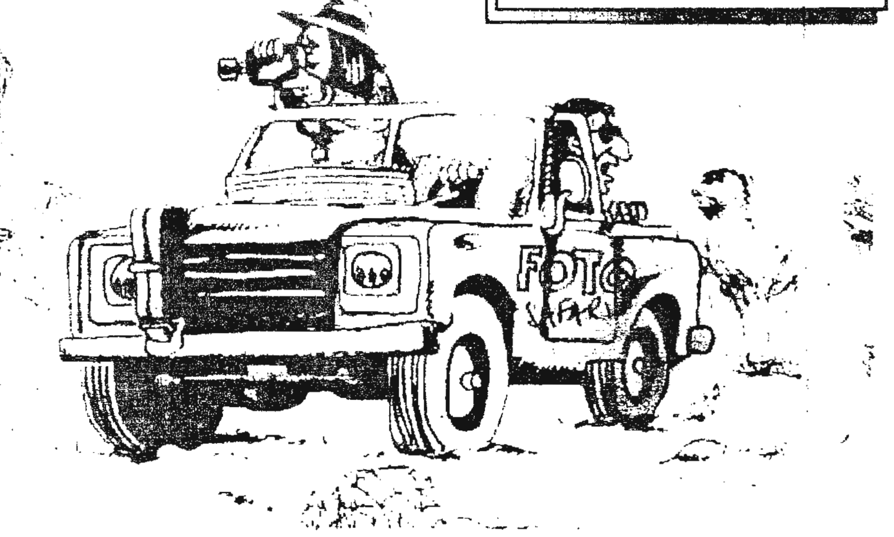
٣- الانتقائية العاطفية ...

«الإحسان المتوحش

الاستغلال للفقر وإعادة تدويره كمصادر جديدة للطاقة. نحن نستمتع بالمشهد المتحرك لجهودنا في مساعدة الآخرين. فبؤس الآخرين وفقرهم يعتبران الملعب الذي تدور على أرضه مغامراتنا. وهذا هو الفصل الأخير من الاستعمار. النظام العاطفي الجديد.

مشاعرنا تجاه الحيوانات ما هي إلا إشارة مؤكدة لاحتقارنا لها. لقد تحرك المنحى من التضحية المقدسة لمقابر الكلاب مصحوبة بالموسيقى التأثيرية. ومن التحدي المقدس للمشاعر البيئية. كل هذا يعكس بشكل واضح السرقية التي وصلت إليها مكانة الإنسان نفسه.

من واقع التجارب عن طريق السلالات والمحميات الأفريقية. ثبت أن الحيوانات قد سبقتنا على طريق الإبادة الليبرالية.



## المرشد الروحي لما بعد الحداثة Postmodernism

لقد أطلقوا على بودريار وصف «الكاهن الأعلى لعصر ما بعد الحداثة». فهل هو كذلك؟

تثير مرحلة ما بعد الحداثة التساؤلات حول العصرية والحداثة. وتسجل غياب الموضوع والمصادقية والعمق. وتبرز مشكلة التمثل. وترى في الواقع نتيجة للغة. وتشهد على اختفاء «القصص العظيمة» مثل الماركسية. وتضع وصفا للتشطير أو التكامل لما هو اجتماعي لكن بودريار أعرب في محاضرة في نيويورك عام ١٩٨٦ عن رفضه للوصف الفكاهي.




يقول كريس روجك Chris Rojeck عن بودريار: «إنه يسير على نفس مسارات القديمة ذات الطابع الحداثي المبني على الشك والكشافة. ورسالته عن عدم وجود مستقبل» لا يرتقي بالورطة السياسية التي وقعت فيها الحداثة. إنها خير دليل عليه.

لكن هل قال بودريار حقا إنه لا يوجد مستقبل؟

ليس بالضبط.

## النهاية تأخذ شكل الملهاة Parody

يؤكد بودريار: «ليس ثمّ نهاية بمعنى موت الإله أو التاريخ. أفضل ألاّ ألعب دور نبي حزين لا فائدة منه».

لا يتحدث بودريار عن الإبادة الحقيقية للكائنات الحية. لكن كتبه تعكس مشاهد تنتهي فيها الأشياء فيما يشبه الملهاة.

الكارثة هي أمر يدعو للسخرية. فكانت كارثة المكوك الفضائي ملهاة تتعدى حدود المأساة - مقبرة فاخرة في السماء فتحت من شهيتنا لاستكشاف الفضاء الخارجي. إن لدينا الآن منطقة أفقية من الأحداث التي ليس لها نتائج أو آثار. إننا نعيد التدريب على نهاية العالم، وعلى هذا لن نصل مطلقًا إلى تلك النهاية.



## هل لنا أن نرسل صفحة بودريار إلى النسيان؟

**هذا هو عالم بودريار** - المليئ بالمحاكاة، والإيحاءات الجنسية، والإغراء والمتعة. إنه عالم بلا أمل، لأن الأمل يعني وجود مستقبل وهذا ليس حقيقيا - مجرد خبر إذاعي.

لكن يبقى السؤال: هل سنقبل العالم بهذه الصورة؟ وإذا لم نقبل به، ماذا بإمكاننا أن نفعل؟



# الفهرس

# المشروع القومى للترجمة

المشــروع القومــى للترجمــة مشــروع تنميــة ثقافيــة بالدرجــة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

# المشروع القومى للترجمة

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١- | اللغة العليا | چون كوين | أحمد درويش |
| ٢- | الوثنية والإسلام (ط١) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣- | التراث المسروق | چورچ چيمس | شوقى جلال |
| ٤- | كيف تتم كتابة السيناريو | إنجا كاريتنيكوڤا | أحمد الحضرى |
| ٥- | ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ٦- | اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إڤيتش | سعد مصلوح ووفاء كامل فايد |
| ٧- | العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | يوسف الأنطكى |
| ٨- | مشعلو الحرائق | ماكس فريش | مصطفى ماهر |
| ٩- | التغيرات البيئية | أندرو. س. جودى | محمود محمد عاشور |
| ١٠- | خطاب الحكاية | چيرار چينيت | محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١- | مختارات شعرية | ڤيسواڤا شيمبوريسكا | هناء عبد الفتاح |
| ١٢- | طريق الحرير | ديڤيد براونيستون وأيرين فرانك | أحمد محمود |
| ١٣- | ديانة الساميين | روبرتسن سميث | عبد الوهاب علوب |
| ١٤- | التحليل النفسى للأدب | چان بيلمان نويل | حسن المودن |
| ١٥- | الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | إدوارد لوسى سميث | أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦- | أثينة السوداء (جـ١) | مارتن برنال | بإشراف: أحمد عثمان |
| ١٧- | مختارات شعرية | فيليب لاركين | محمد مصطفى بدوى |
| ١٨- | الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | طلعت شاهين |
| ١٩- | الأعمال الشعرية الكاملة | چورچ سفيريس | نعيم عطية |
| ٢٠- | قصة العلم | ج. ج. كراوثر | يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح |
| ٢١- | خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | صمد بهرنجى | ماجدة العنانى |
| ٢٢- | مذكرات رحالة عن المصريين | چون أنتيس | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣- | تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | سعيد توفيق |
| ٢٤- | ظلال المستقبل | باتريك بارندر | بكر عباس |
| ٢٥- | مثنوى (٦ أجزاء) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦- | دين مصر العام | محمد حسين هيكل | أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- | التنوع البشرى الخلاق | مجموعة من المؤلفين | بإشراف: جابر عصفور |
| ٢٨- | رسالة فى التسامح | چون لوك | منى أبو سنة |
| ٢٩- | الموت والوجود | چيمس ب. كارس | بدر الديب |
| ٣٠- | الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١- | مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | چان سوفاجيه - كلود كاين | عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب |
| ٣٢- | الانقراض | ديڤيد روب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣- | التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤- | الرواية العربية | روچر آلن | حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥- | الأسطورة والحداثة | پول ب . ديكسون | خليل كلفت |
| ٣٦- | نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | حياة جاسم محمد |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٧- | واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | جمال عبد الرحيم |
| ٣٨- | نقد الحداثة | ألن تورين | أنور مغيث |
| ٣٩- | الحسد والإغريق | بيتر والكوت | منيرة كروان |
| ٤٠- | قصائد حب | آن سكستون | محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- | ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد |
| ٤٢- | عالم ماك | بنجامين باربر | أحمد محمود |
| ٤٣- | اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | المهدى أخريف |
| ٤٤- | بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | مارلين تادرس |
| ٤٥- | التراث المغدور | روبرت دينا وچون فاين | أحمد محمود |
| ٤٦- | عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | محمود السيد على |
| ٤٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- | حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ماهر جويجاتى |
| ٤٩- | الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- | ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١- | مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى | محمد أبو العطا |
| ٥٢- | العلاج النفسى التدعيمى | ب. نوڤاليس وس . روچسيفيتز وروجر بيل | لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣- | الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | مرسى سعد الدين |
| ٥٤- | المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | محسن مصيلحى |
| ٥٥- | ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | على يوسف على |
| ٥٦- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١) | فديريكو غرسية لوركا | محمود على مكى |
| ٥٧- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢) | فديريكو غرسية لوركا | محمود السيد و ماهر البطوطى |
| ٥٨- | مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | محمد أبو العطا |
| ٥٩- | المحبرة (مسرحية) | كارلوس مونييث | السيد السيد سهيم |
| ٦٠- | التصميم والشكل | چوهانز إيتين | صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١- | موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢- | لذّة النّص | رولان بارت | محمد خير البقاعى |
| ٦٣- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- | برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | رمسيس عوض |
| ٦٥- | فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | رمسيس عوض |
| ٦٦- | خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- | مختارات شعرية | فرناندو بيسوا | المهدى أخريف |
| ٦٨- | نتاشا العجوز وقصص أخرى | ڤالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ٦٩- | العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠- | ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- | السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | حسين محمود |
| ٧٢- | السياسى العجوز | ت . س . إليوت | فؤاد مجلى |
| ٧٣- | نقد استجابة القارئ | چين ب . تومبكنز | حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤- | صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | حسن بيومى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٥- | فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | أحمد درويش |
| ٧٦- | جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من المؤلفين | عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- | العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- | شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠- | بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | مكارم الغمرى |
| ٨١- | الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢- | مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | محمود السيد على |
| ٨٣- | مختارات شعرية | غوتفريد بن | خالد المعالى |
| ٨٤- | موسوعة الأدب والنقد (جـ١) | مجموعة من المؤلفين | عبد الحميد شيحة |
| ٨٥- | منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | عبد الرازق بركات |
| ٨٦- | طول الليل (رواية) | جمال مير صادقى | أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧- | نون والقلم (رواية) | جلال آل أحمد | ماجدة العنانى |
| ٨٨- | الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩- | الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠- | وسم السيف وقصص أخرى | بورخيس وآخرون | محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- | المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربرا لاسوتسكا - بشونباك | محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- | أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجيل | نادية جمال الدين |
| ٩٣- | محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- | مسرحيتا الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | فوزية العشماوى |
| ٩٥- | مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | سرى محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- | ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى | نخبة | إدوار الخراط |
| ٩٧- | هوية فرنسا (مج١) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ٩٨- | الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٩٩- | تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠) | ديفيد روبنسون | إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- | مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | إبراهيم فتحى |
| ١٠١- | النص الروائى: تقنيات ومناهج | بيرنار فاليط | رشيد بنحدو |
| ١٠٢- | السياسة والتسامح | عبد الكبير الخطيبى | عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣- | قبر ابن عربى يليه آياء (شعر) | عبد الوهاب المؤدب | محمد بنيس |
| ١٠٤- | أوبرا ماهوجنى (مسرحية) | برتولت بريشت | عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥- | مدخل إلى النص الجامع | جيرارچينيت | عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦- | الأدب الأندلسى | ماريا خيسوس روبييرامتى | أشرف على دعدور |
| ١٠٧- | صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر | نخبة من الشعراء | محمد عبد الله الجعيدى |
| ١٠٨- | ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من المؤلفين | محمود على مكى |
| ١٠٩- | حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- | النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | منى قطان |
| ١١١- | المرأة والجريمة | فرانسس هيدسون | ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- | الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | إكرام يوسف |

| | | |
|---|---|---|
| ١١٣- راية التمرد | سادى پلانت | أحمد حسان |
| ١١٤- مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ١١٥- غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | سمية رمضان |
| ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | نهاد أحمد سالم |
| ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | منى إبراهيم وهالة كمال |
| ١١٨- النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | لميس النقاش |
| ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى | أميرة الأزهرى سنبل | بإشراف: رءوف عباس |
| ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | مجموعة من المترجمين |
| ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | محمد الجندى وإيزابيل كمال |
| ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان | چوزيف فوجت | منيرة كروان |
| ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | أنينل ألكسندرو فنادولينا | أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية | چون جراى | أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥- التحليل الموسيقى | سيدرك ثورپ ديڤى | سمحة الخولى |
| ١٢٦- فعل القراءة | ڤولڤانج إيسر | عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧- إرهاب (مسرحية) | صفاء فتحى | بشير السباعى |
| ١٢٨- الأدب المقارن | سوزان باسنيت | أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠- الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | شوقى جلال |
| ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى | مجموعة من المؤلفين | لويس بقطر |
| ١٣٢- ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) | طارق على | طلعت الشايب |
| ١٣٤- تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | أحمد محمود |
| ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت | ت. س. إليوت | ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦- فلاحو الباشا | كينيث كونو | سحر توفيق |
| ١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر | چوزيف مارى مواريه | كاميليا صبحى |
| ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | أندريه جلوكسمان | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩- پارسيڤال (مسرحية) | ريتشارد فاجنر | مصطفى ماهر |
| ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | أمل الجبورى |
| ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | نعيم عطية |
| ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | حسن بيومى |
| ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديرك لايدر | عدلى السمرى |
| ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) | كارلو جولدونى | سلامة محمد سليمان |
| ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) | كارلوس فوينتس | أحمد حسان |
| ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) | ميجيل دى ليبس | على عبدالرءوف البمبى |
| ١٤٧- مسرحيتان | تانكريد دورست | عبدالغفار مكاوى |
| ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية | إنريكى أندرسون إمبرت | على إبراهيم منوفى |
| ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | أسامة إسبر |
| ١٥٠- التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | منيرة كروان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى | مجموعة من المؤلفين | محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣- غرام الفراعنة | فيولين فانويك | فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | خليل كلفت |
| ١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | أحمد مرسى |
| ١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى | چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو | مى التلمسانى |
| ١٥٧- خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ١٥٩- الأيديولوچية | ديڤيد هوكس | إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- آلة الطبيعة | پول إيرليش | حسين بيومى |
| ١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى | أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | زيدان عبدالحليم زيدان |
| ١٦٢- تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | صلاح عبدالعزيز محجوب |
| ١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ١٦٤- شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | نبيل سعد |
| ١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال) | أ. ن. أفاناسيفا | سهير المصادفة |
| ١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | محمد محمود أبوغدير |
| ١٦٧- فى عالم طاغور | رابندرنات طاغور | شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- إبداعات أدبية | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- الطريق (رواية) | ميجيل دليبيس | بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- وضع حد (رواية) | فرانك بيجو | هدى حسين |
| ١٧٢- حجر الشمس (شعر) | نخبة | محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣- معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- صناعة الثقافة السوداء | إيليس كاشمور | أحمد محمود |
| ١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ١٧٧- أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال) | أيسوب | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- قصة جاويد (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات | فنسنت ب. ليتش | محمد يحيى |
| ١٨٢- العنف والنبوءة (شعر) | و.ب. ييتس | ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | فتحى العشرى |
| ١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام | هانز إبندورفر | دسوقى سعيد |
| ١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ | توماس تومسن | عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل إنوود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- الأرضة (رواية) | بُزرج علوى | محمد علاء الدين منصور |
| ١٨٨- موت الأدب | ألڤين كرنان | بدر الديب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٨٩- | العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر | بول دى مان | سعيد الغانمى |
| ١٩٠- | محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | محسن سيد فرجانى |
| ١٩١- | الكلام رأسمال وقصص أخرى | الحاج أبو بكر إمام وآخرون | مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ١٩٣- | عامل المنجم (رواية) | بيتر أبراهامز | محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤- | مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥- | شتاء ٨٤ (رواية) | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦- | المهلة الأخيرة (رواية) | ڤالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ١٩٧- | سيرة الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨- | الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩- | تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداو | جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠- | ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل | چيرمى سيبروك | فخرى لبيب |
| ٢٠١- | الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣- | الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤- | تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | أحمد هويدى |
| ٢٠٥- | الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى- سفورزا | أحمد مستجير |
| ٢٠٦- | الهيولية تصنع علمًا جديدًا | چيمس جلايك | على يوسف على |
| ٢٠٧- | ليل أفريقى (رواية) | رامون خوتاسندير | محمد أبو العطا |
| ٢٠٨- | شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩- | السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٠- | مثنويات حكيم سنائى (شعر) | سنائى الغزنوى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١- | فردينان دوسوسير | جوناثان كللر | محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢- | قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان | مرزبان بن رستم بن شروين | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٢١٣- | مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر | ريمون فلاور | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤- | قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | محمد محيى الدين |
| ٢١٥- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢١٦- | جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٧- | مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت وهارولد بينتر | نادية البنهاوى |
| ٢١٨- | لعبة الحجلة (رواية) | خوليو كورتاثار | على إبراهيم منوفى |
| ٢١٩- | بقايا اليوم (رواية) | كازو إيشجورو | طلعت الشايب |
| ٢٢٠- | الهيولية فى الكون | بارى پاركر | على يوسف على |
| ٢٢١- | شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | رفعت سلام |
| ٢٢٢- | فرانز كافكا | رونالد جراى | نسيم مجلى |
| ٢٢٣- | العلم فى مجتمع حر | باول فيرابند | السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤- | دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | منى عبدالظاهر إبراهيم |
| ٢٢٥- | حكاية غريق (رواية) | جابرييل جارثيا ماركيث | السيد عبدالظاهر السيد |
| ٢٢٦- | أرض المساء وقصائد أخرى | ديڤيد هربت لورانس | طاهر محمد على البربرى |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | خوسيه ماريا ديث بوركى | السيد عبدالظاهر عبدالله |
| ٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩- مأزق البطل الوحيد | نورمان كيجان | أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) | خايمى سالوم بيدال | جمال عبدالرحمن |
| ٢٣٢- ما بعد المعلومات | توم ستونير | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى | آرثر هيرمان | طلعت الشايب |
| ٢٣٤- الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦- الولاية | ميشيل شودكيفيتش | أحمد الطيب |
| ٢٣٧- مصر أرض الوادى | روبين فيدين | عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨- العولمة والتحرير | تقرير لمنظمة الأنكتاد | ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلا رامراز - رايوخ | نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كاى حافظ | صلاح محجوب إدريس |
| ٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية) | ج . م. كوتزى | ابتسام عبدالله |
| ٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | صبرى محمد حسن |
| ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) | ليفى بروفنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٢٤٤- الغليان (رواية) | لاورا إسكيبيل | نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥- نساء مقاتلات | إليزابيتا آديس وآخرون | توفيق على منصور |
| ٢٤٦- مختارات قصصية | جابرييل جارثيا ماركيث | على إبراهيم منوفى |
| ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | والتر أرمبرست | محمد طارق الشرقاوى |
| ٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية) | أنطونيو جالا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٢٤٩- لغة التمزق (شعر) | دراجو شتامبوك | رفعت سلام |
| ٢٥٠- علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ماجدة محسن أباظة |
| ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | على بدران |
| ٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوڤا | حسن بيومى |
| ٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٦- أقدم لك: ديكارت | ديف روبنسون وكريس جارات | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨- الغجر | سير أنجوس فريزر | عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور | نخبة | فاروجان كازانجيان |
| ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية) | إدواردو مندوثا | محمد أبو العطا |
| ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن | چون جريبين | على يوسف على |
| ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة | هوراس وشلى | لويس عوض |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٦٥- | روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | لويس عوض |
| ٢٦٦- | مدير المدرسة (رواية) | جلال آل أحمد | عادل عبدالمنعم على |
| ٢٦٧- | فن الرواية | ميلان كونديرا | بدر الدين عرودكى |
| ٢٦٨- | ديوان شمس تبريزى (جـ٢) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦٩- | وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧٠- | وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧١- | الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ | توماس سى. باترسون | شوقى جلال |
| ٢٧٢- | الأديرة الأثرية فى مصر | سى. سى. والترز | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٢٧٣- | الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر | چوان كول | عنان الشهاوى |
| ٢٧٤- | السيدة باربارا (رواية) | رومولو جاييجوس | محمود على مكى |
| ٢٧٥- | ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦- | فنون السينما | مجموعة مّن المؤلفين | عبدالقادر التلمسانى |
| ٢٧٧- | الچينات والصراع من أجل الحياة | براين فورد | أحمد فوزى |
| ٢٧٨- | البدايات | إسحاق عظيموف | ظريف عبدالله |
| ٢٧٩- | الحرب الباردة الثقافية | ف.س. سوندرز | طلعت الشايب |
| ٢٨٠- | الأم والنصيب وقصص أخرى | بريم شند وآخرون | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٢٨١- | الفردوس الأعلى (رواية) | عبد الحليم شرر | جلال الحفناوى |
| ٢٨٢- | طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس وولبرت | سمير حنا صادق |
| ٢٨٣- | السهل يحترق وقصص أخرى | خوان رولفو | على عبد الرءوف البمبى |
| ٢٨٤- | هرقل مجنوناً (مسرحية) | يوريبيديس | أحمد عتمان |
| ٢٨٥- | رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى | حسن نظامى الدهلوى | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٢٨٦- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢٨٧- | الثقافة والعولمة والنظام العالمى | أنتونى كنج | محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨- | الفن الروائى | ديڤيد لودچ | ماهر البطوطى |
| ٢٨٩- | ديوان منوچهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٢٩٠- | علم اللغة والترجمة | چورچ مونان | أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٣- | مقدمة للأدب العربى | روچر آلن | مجدى توفيق وآخرون |
| ٢٩٤- | فن الشعر | بوالو | رجاء ياقوت |
| ٢٩٥- | سلطان الأسطورة | چوزيف كامبل وبيل موريز | بدر الديب |
| ٢٩٦- | مكبث (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٢٩٧- | فن النحو بين اليونانية والسريانية | ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى | ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨- | مأساة العبيد وقصص أخرى | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٢٩٩- | ثورة فى التكنولوجيا الحيوية | چين ماركس | هاشم أحمد محمد |
| ٣٠٠- | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١) | لويس عوض | جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال |
| ٣٠١- | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢) | لويس عوض | جمال الجزيرى و محمد الجندى |
| ٣٠٢- | أقدم لك: فنجنشتين | چون هيتون وچودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٠٣- أقدم لك: بوذا | چين هوب وبورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤- أقدم لك: ماركس | ريوس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥- الجلد (رواية) | كروزيو مالابارته | صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ | چان فرانسوا ليوتار | نبيل سعد |
| ٣٠٧- أقدم لك: الشعور | ديڤيد بابينو وهوارد سلينا | محمود مكى |
| ٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة | ستيف چونز وبورين فان لو | ممدوح عبد المنعم |
| ٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ | أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت | جمال الجزيرى |
| ٣١٠- أقدم لك: يونج | ماجى هايد ومايكل ماكجنس | محيى الدين مزيد |
| ٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى | ر.ج كولنجوود | فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢- روح الشعب الأسود | وليم ديبويس | أسعد حليم |
| ٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر) | خايير بيان | محمد عبدالله الجعيدى |
| ٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم | چانيس مينيك | هويدا السباعى |
| ٣١٥- جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو والطاهر لبيب | كاميليا صبحى |
| ٣١٦- محاكمة سقراط | أى. ف. ستون | نسيم مجلى |
| ٣١٧- بلا غد | س. شير لايموڤا- س. زنيكين | أشرف الصباغ |
| ٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٣١٩- صور دريدا | جايترى سپيڤاك وكرستوفر نوريس | حسام نايل |
| ٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١) | ليڤى برو ڤنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى | دبليو يوچين كلينباور | خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣- فن الساتورا | تراث يونانى قديم | هانم محمد فوزى |
| ٣٢٤- اللعب بالنار (رواية) | أشرف أسدى | محمود علاوى |
| ٣٢٥- عالم الآثار (رواية) | فيليب بوسان | كرستين يوسف |
| ٣٢٦- المعرفة والمصلحة | يورجين هابرماس | حسن صقر |
| ٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر) | تد هيوز | محمد عيد إبراهيم |
| ٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت | مارڤن شبرد | سامى صلاح |
| ٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى | ستيفن جراى | سامية دياب |
| ٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | على إبراهيم منوفى |
| ٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ | نبيل مطر | بكر عباس |
| ٣٣٤- لقطات من المستقبل | أرثر كلارك | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية | ناتالى ساروت | فتحى العشرى |
| ٣٣٦- متون الأهرام | نصوص مصرية قديمة | حسن صابر |
| ٣٣٧- فلسفة الولاء | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى | نخبة | جلال الحفناوى |
| ٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيربروجلو | فخرى لبيب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٤١- | قصائد من رلكه (شعر) | راينر ماريا ريلكه | حسن حلمى |
| ٣٤٢- | سلامان وأبسال (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٤٣- | العالم البرجوازى الزائل (رواية) | نادين جورديمر | سمير عبد ربه |
| ٣٤٤- | الموت فى الشمس (رواية) | بيتر بالانجيو | سمير عبد ربه |
| ٣٤٥- | الركض خلف الزمان (شعر) | يونه ندائى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٤٦- | سحر مصر | رشاد رشدى | جمال الجزيرى |
| ٣٤٧- | الصبية الطائشون (رواية) | چان كوكتو | بكر الحلو |
| ٣٤٨- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٤٩- | دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | أرثر والدهورن وآخرون | أحمد عمر شاهين |
| ٣٥٠- | بانوراما الحياة السياحية | مجموعة من المؤلفين | عطية شحاتة |
| ٣٥١- | مبادئ المنطق | چوزايا رويس | أحمد الانصارى |
| ٣٥٢- | قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | نعيم عطية |
| ٣٥٣- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٤- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٥- | التيارات السياسية فى إيران المعاصرة | حچت مرتجى | محمود علاوى |
| ٣٥٦- | الميراث المر | بول سالم | بدر الرفاعى |
| ٣٥٧- | متون هرمس | تيموثى فريك وبيتر غاندى | عمر الفاروق عمر |
| ٣٥٨- | أمثال الهوسا العامية | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٣٥٩- | محاورة بارمنيدس | أفلاطون | حبيب الشارونى |
| ٣٦٠- | أنثروبولوچيا اللغة | أندريه چاكوب ونويلا باركان | ليلى الشربينى |
| ٣٦١- | التصحر: التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | عاطف معتمد وآمال شاور |
| ٣٦٢- | تلميذ بابنبرج (رواية) | هاينرش شبورل | سيد أحمد فتح الله |
| ٣٦٣- | حركات التحرير الأفريقية | ريتشارد چيبسون | صبرى محمد حسن |
| ٣٦٤- | حداثة شكسبير | إسماعيل سراج الدين | نجلاء أبو عجاج |
| ٣٦٥- | سأم باريس (شعر) | شارل بودلير | محمد أحمد حمد |
| ٣٦٦- | نساء يركضن مع الذئاب | كلاريسا بنكولا | مصطفى محمود محمد |
| ٣٦٧- | القلم الجرىء | مجموعة من المؤلفين | البرّاق عبدالهادى رضا |
| ٣٦٨- | المصطلح السردى: معجم مصطلحات | چيرالد پرنس | عابد خزندار |
| ٣٦٩- | المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | فوزية العشماوى |
| ٣٧٠- | الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | فاطمة عبدالله محمود |
| ٣٧١- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٧٢- | عاش الشباب (رواية) | وانغ مينغ | وحيد السعيد عبدالحميد |
| ٣٧٣- | كيف تعد رسالة دكتوراه | أومبرتو إيكو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٧٤- | اليوم السادس (رواية) | أندريه شديد | حمادة إبراهيم |
| ٣٧٥- | الخلود (رواية) | ميلان كونديرا | خالد أبو اليزيد |
| ٣٧٦- | الغضب وأحلام السنين (مسرحيات) | چان أنوى وآخرون | إدوار الخراط |
| ٣٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٧٨- | المسافر (شعر) | محمد إقبال | يوسف عبدالفتاح فرج |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية) | سنيل باث | جمال عبدالرحمن |
| ٣٨٠- حديث عن الخسارة | جونتر جراس | شيرين عبدالسلام |
| ٣٨١- أساسيات اللغة | ر. ل. تراسك | رانيا إبراهيم يوسف |
| ٣٨٢- تاريخ طبرستان | بهاء الدين محمد اسفنديار | أحمد محمد نادى |
| ٣٨٣- هدية الحجاز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال | سوزان إنجيل | إيزابيل كمال |
| ٣٨٥- مشترى العشق (رواية) | محمد على بهزادراد | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى | جانيت تود | ريهام حسين إبراهيم |
| ٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر) | چون دن | بهاء چاهين |
| ٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر) | سعدى الشيرازى | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى | إم. فى. روبرتس | عثمان مصطفى عثمان |
| ٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية) | مايف بينشى | منى الدروبى |
| ٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية | فرناندو دى لاجرانجا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٣٩٣- فى قلب الشرق | ندوة لويس ماسينيون | زينب محمود الخضيرى |
| ٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون | پول ديڤيز | هاشم أحمد محمد |
| ٣٩٥- آلام سياوش (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٣٩٦- السافاك | تقى نجارى راد | محمود علاوى |
| ٣٩٧- أقدم لك: نيتشه | لورانس جين وكيتى شين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٣٩٨- أقدم لك: سارتر | فيليپ تودى وهوارد ريد | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٣٩٩- أقدم لك: كامى | ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٠٠- مومو (رواية) | ميشائيل إنده | باهر الجوهرى |
| ٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات | زياودن ساردر وآخرون | ممدوح عبد المنعم |
| ٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج | ج. ب. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت | ممدوح عبدالمنعم |
| ٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) | تودور شتورم وجوتفرد كولر | عماد حسن بكر |
| ٤٠٤- تعويذة الحسى | ديڤيد إبرام | ظبية خميس |
| ٤٠٥- إيزابيل (رواية) | أندريه جيد | حمادة إبراهيم |
| ٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ | مانويلا مانتاناريس | جمال عبد الرحمن |
| ٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه | مجموعة من المؤلفين | طلعت شاهين |
| ٤٠٨- معجم تاريخ مصر | جوان فوتشركنج | عنان الشهاوى |
| ٤٠٩- انتصار السعادة | برتراند راسل | إلهامى عمارة |
| ٤١٠- خلاصة القرن | كارل بوبر | الزواوى بغورة |
| ٤١١- همس من الماضى | جينيفر أكرمان | أحمد مستجير |
| ٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢) | ليفى بروڤنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٤١٣- أغنيات المنفى (شعر) | ناظم حكمت | محمد البخارى |
| ٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب | باسكال كازانوڤا | أمل الصبان |
| ٤١٥- صورة كوكب (مسرحية) | فريدريش دورينمات | أحمد كامل عبدالرحيم |
| ٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر | أ. أ. رتشاردز | محمد مصطفى بدوى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤١٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥) | رينيه ويليك | مجاهد عبدالمنعم مجاهد |
| ٤١٨- | سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية | چين هاثواى | عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩- | العصر الذهبى للإسكندرية | چون مارلو | نسيم مجلى |
| ٤٢٠- | مكرو ميجاس (قصة فلسفية) | ڤولتير | الطيب بن رجب |
| ٤٢١- | الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول | روى متحدة | أشرف كيلانى |
| ٤٢٢- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١) | ثلاثة من الرحالة | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٤٢٣- | إسراءات الرجل الطيف | نخبة | وحيد النقاش |
| ٤٢٤- | لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥- | من طاووس إلى فرح | محمود طلوعى | محمود علاوى |
| ٤٢٦- | الخفافيش وقصص أخرى | نخبة | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧- | بانديراس الطاغية (رواية) | باى إنكلان | ثريا شلبى |
| ٤٢٨- | الخزانة الخفية | محمد هوتك بن داود خان | محمد أمان صافى |
| ٤٢٩- | أقدم لك: هيجل | ليود سبنسر وأندزجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٠- | أقدم لك: كانط | كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣١- | أقدم لك: فوكو | كريس هوروكس وزوران جفتيك | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٢- | أقدم لك: ماكياڤللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٣- | أقدم لك: جويس | ديڤيد نوريس وكارل فلنت | حمدى الجابرى |
| ٤٣٤- | أقدم لك: الرومانسية | دونكان هيث وچودى بورهام | عصام حجازى |
| ٤٣٥- | توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زربرج | ناجى رشوان |
| ٤٣٦- | تاريخ الفلسفة (مج١) | فردريك كوبلستون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٧- | رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى | شبلى النعمانى | جلال الحفناوى |
| ٤٣٨- | بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيبرس | عايدة سيف الدولة |
| ٤٣٩- | موت المرابى (رواية) | صدر الدين عينى | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠- | قواعد اللهجات العربية الحديثة | كرستن بروستاد | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤١- | رب الأشياء الصغيرة (رواية) | أرونداتى روى | فخرى لبيب |
| ٤٤٢- | حتشبسوت: المرأة الفرعونية | فوزية أسعد | ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣- | اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها | كيس فرستيغ | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤٤- | أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة | لاوريت سيجورنه | صالح علمانى |
| ٤٤٥- | حول وزن الشعر | پرويز ناتل خانلرى | محمد محمد يونس |
| ٤٤٦- | التحالف الأسود | ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير | أحمد محمود |
| ٤٤٧- | ملحمة السِّيد | تراث شعبى إسبانى | الطاهر أحمد مكى |
| ٤٤٨- | الفلاحون (ميراث الترجمة) | الأب عيروط | محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس |
| ٤٤٩- | أقدم لك: الحركة النسوية | نخبة | جمال الجزيرى |
| ٤٥٠- | أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية | صوفيا فوكا وريبيكا رايت | جمال الجزيرى |
| ٤٥١- | أقدم لك: الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢- | أقدم لك: لينين والثورة الروسية | ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت | محيى الدين مزيد |
| ٤٥٣- | القاهرة: إقامة مدينة حديثة | چان لوك أرنو | حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤- | خمسون عاماً من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | سوزان خليل |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤٥٥- | تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥) | فردريك كوبلستون | محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦- | لا تنسنى (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧- | النساء فى الفكر السياسى الغربى | سوزان موللر أوكين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٥٨- | الموريسكيون الأندلسيون | مرثيديس غارثيا أرينال | جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩- | نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ٤٦٠- | أقدم لك: الفاشية والنازية | ستوارت هود وليتزا جانستز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦١- | أقدم لك: لكان | داريان ليدر وجودى جروفز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦٢- | طه حسين من الأزهر إلى السوربون | عبدالرشيد الصادق محمودى | عبدالرشيد الصادق محمودى |
| ٤٦٣- | الدولة المارقة | ويليام بلوم | كمال السيد |
| ٤٦٤- | ديمقراطية للقلة | مايكل بارنتى | حصة إبراهيم المنيف |
| ٤٦٥- | قصص اليهود | لويس جنزبيرج | جمال الرفاعى |
| ٤٦٦- | حكايات حب وبطولات فرعونية | ڤيولين فانويك | فاطمة عبد الله |
| ٤٦٧- | التفكير السياسى والنظرة السياسية | ستيفين ديلو | ربيع وهبة |
| ٤٦٨- | روح الفلسفة الحديثة | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٤٦٩- | جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | مجدى عبدالرازق |
| ٤٧٠- | الأراضى والجودة البيئية | جارى م. بيرزنسكى وآخرون | محمد السيد النتة |
| ٤٧١- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢) | ثلاثة من الرحالة | عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢- | دون كيخوتى (القسم الأول) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٣- | دون كيخوتى (القسم الثانى) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٤- | الأدب والنسوية | بام موريس | سهام عبدالسلام |
| ٤٧٥- | صوت مصر: أم كلثوم | ڤرچينيا دانيلسون | عادل هلال عنانى |
| ٤٧٦- | أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى | ماريلين بوث | سحر توفيق |
| ٤٧٧- | تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين | هيلدا هوخام | أشرف كيلانى |
| ٤٧٨- | الصين والولايات المتحدة | ليوشيه شنج و لى شى دونج | عبد العزيز حمدى |
| ٤٧٩- | المقهـــى (مسرحية) | لاو شه | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨٠- | تساى ون جى (مسرحية) | كو مو روا | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨١- | بردة النبى | روى متحدة | رضوان السيد |
| ٤٨٢- | موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية | روبير چاك تيبو | فاطمة عبد الله |
| ٤٨٣- | النسوية وما بعد النسوية | سارة چامبل | أحمد الشامى |
| ٤٨٤- | جمالية التلقى | هانسن روبيرت ياوس | رشيد بنحدو |
| ٤٨٥- | التوبة (رواية) | نذير أحمد الدهلوى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٦- | الذاكرة الحضارية | يان أسمن | عبدالحليم عبدالغنى رجب |
| ٤٨٧- | الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية | رفيع الدين المراد آبادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٨- | الحب الذى كان وقصائد أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٩- | هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا | إدموند هُسِّرل | محمود رجب |
| ٤٩٠- | أسمار الببغاء | محمد قادرى | عبد الوهاب علوب |
| ٤٩١- | نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى | نخبة | سمير عبد ربه |
| ٤٩٢- | محمد على مؤسس مصر الحديثة | چى ڤارچيت | محمد رفعت عواد |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤٩٣- | خطابات إلى طالب الصوتيات | هارولد بالمر | محمد صالح الضالع |
| ٤٩٤- | كتاب الموتى: الخروج فى النهار | نصوص مصرية قديمة | شريف الصيفى |
| ٤٩٥- | اللوبى | إدوارد تيفان | حسن عبد ربه المصرى |
| ٤٩٦- | الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١) | إكوادو بانولى | مجموعة من المترجمين |
| ٤٩٧- | العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط | نادية العلى | مصطفى رياض |
| ٤٩٨- | النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث | جوديث تاكر ومارجريت مريودز | أحمد على بدوى |
| ٤٩٩- | تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع | مجموعة من المؤلفين | فيصل بن خضراء |
| ٥٠٠- | فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية | تيتز رووكى | طلعت الشايب |
| ٥٠١- | تاريخ النساء فى الغرب (جـ١) | أرثر جولد هامر | سحر فراج |
| ٥٠٢- | أصوات بديلة | مجموعة من المؤلفين | هالة كمال |
| ٥٠٣- | مختارات من الشعر الفارسى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٥٠٤- | كتابات أساسية (جـ١) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٥- | كتابات أساسية (جـ٢) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٦- | ربما كان قديساً (رواية) | آن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥٠٧- | سيدة الماضى الجميل (مسرحية) | بيتر شيفر | شوقى فهيم |
| ٥٠٨- | المولوية بعد جلال الدين الرومى | عبدالباقى جلبنارلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٥٠٩- | الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك | آدم صبرة | قاسم عبده قاسم |
| ٥١٠- | الأرملة الماكرة (مسرحية) | كارلو جولدونى | عبدالرازق عيد |
| ٥١١- | كوكب مرقَّع (رواية) | آن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥١٢- | كتابة النقد السينمائى | تيموثى كوريجان | جمال عبد الناصر |
| ٥١٣- | العلم الجسور | تيد أنتون | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٥١٤- | مدخل إلى النظرية الأدبية | جونثان كولر | مصطفى بيومى عبد السلام |
| ٥١٥- | من التقليد إلى ما بعد الحداثة | فدوى مالطى دوجلاس | فدوى مالطى دوجلاس |
| ٥١٦- | إرادة الإنسان فى علاج الإدمان | أرنولد واشنطون ودونا باوندى | صبرى محمد حسن |
| ٥١٧- | نقش على الماء وقصص أخرى | نخبة | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٥١٨- | استكشاف الأرض والكون | إسحق عظيموف | هاشم أحمد محمد |
| ٥١٩- | محاضرات فى المثالية الحديثة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٥٢٠- | الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٥٢١- | قاموس تراجم مصر الحديثة | أرثر جولد سميث | عبدالوهاب بكر |
| ٥٢٢- | إسبانيا فى تاريخها | أميركو كاسترو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٣- | الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٤- | الملك لير (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٥٢٥- | موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى | دنيس جونسون | نادية رفعت |
| ٥٢٦- | أقدم لك: السياسة البيئية | ستيفن كرول ووليم رانكين | محيى الدين مزيد |
| ٥٢٧- | أقدم لك: كافكا | ديڤيد زين ميروفتس وروبرت كرمب | جمال الجزيرى |
| ٥٢٨- | أقدم لك: تروتسكى والماركسية | طارق على وفلْ إيڤانز | جمال الجزيرى |
| ٥٢٩- | بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى | محمد إقبال | حازم محفوظ |
| ٥٣٠- | مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية | رينيه جينو | عمر الفاروق عمر |

| | | |
|---|---|---|
| ٥٣١- ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟ | جاك دريدا | صفاء فتحى |
| ٥٣٢- المغامرُ والمستشرق | هنرى لورنس | بشير السباعى |
| ٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية | سوزان جاس | محمد طارق الشرقاوى |
| ٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون | سيڤرين لابا | حمادة إبراهيم |
| ٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر) | نظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم | صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون | شوقى جلال |
| ٥٣٧- للحب والحرية (شعر) | نخبة | عبدالغفار مكاوى |
| ٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى | كيت دانيلر | محمد الحديدى |
| ٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة | كاريل تشرشل | محسن مصيلحى |
| ٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية | السير رونالد ستورس | رءوف عباس |
| ٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى | خوان خوسيه مياس | مروة رزق |
| ٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث | نخبة | نعيم عطية |
| ٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية | باتريك بروجان وكريس جرات | وفاء عبدالقادر |
| ٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين | روبرت هنشل وآخرون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٥- يا له من سباق محموم | فرانسيس كريك | عزت عامر |
| ٥٤٦- ريموس | ت. ب. وايزمان | توفيق على منصور |
| ٥٤٧- أقدم لك: بارت | فيليب تودى وآن كورس | جمال الجزيرى |
| ٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع | ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات | بول كوبلى وليتاجانز | جمال الجزيرى |
| ٥٥٠- أقدم لك: شكسبير | نيك جروم وبيرو | حمدى الجابرى |
| ٥٥١- الموسيقى والعولمة | سايمون ماندى | سمحة الخولى |
| ٥٥٢- قصص مثالية | ميجيل دى ثربانتس | على عبد الرءوف البمبى |
| ٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر | دانيال لوفرس | رجاء ياقوت |
| ٥٥٤- مصر فى عهد محمد على | عفاف لطفى السيد مارسوه | عبدالسميع عمر زين الدين |
| ٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين | أناتولى أوتكين | أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى |
| ٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار | كريس هوروكس وزوران جيفتك | حمدى الجابرى |

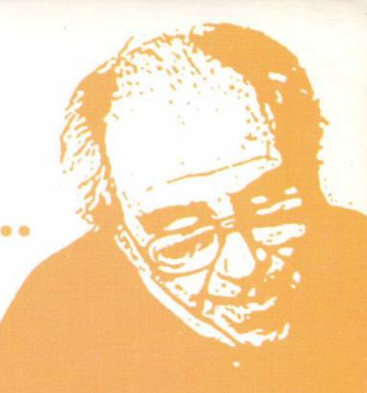
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٢٦٣ / ٢٠٠٥






المشروع القومي للترجمة



# Introducing...
# Baudrillard




## أقدم لك ... هذه السلسلة !

يتناول هذا الكتاب بالدراسة حياة وأفكار المفكر وعالم الاجتماع المعاصر « چان بودريار الذى احتار النقاد فى تصنيفه ؛ فهو مفكر زئبقى زواغ يستعصى على التصنيف ؛ لأنه مفكر « من نوع » جديد ، لكنه خطر ، وهو عالم اجتماع مع أنه يوجه لهذا العلم ضربات عنيفة ، وهو ماركسى وإن كان يهاجم الماركسية ، وهو عالم اجتماع مع أنه يوجه لهذا العلم ضربات عنيفة ، وهو ماركسى وإن كان يهاجم الماركسية ، وهو متحرر لكنه يهاجم الحركة النسائية .. ولعل هذا هو السبب فى أن المؤلف يبدأ كتابه الحالى بالتساؤل عن هوية هذا المفكر : أهو رجل مخادع ؟ أم أنه أيقونة ( تمثال ) ؟ أم تراه محطما للأيقونات والتماثيل ؟ وربما كان السبب فى هذه الحيرة أن بودريار يبدو أحيانا أنه مفكر « عدمى » يحطم كل شىء ؛ لأنه يعتقد أننا نعيش فى عالم من « المحاكاة » والتزييف لا فى عالم الواقع الذى توارى عن أعيننا ليحل محله عالم آخر « يحاكى » هذا الواقع وإن كان لا يعرف شيئا عنه عالم السينما، والتلفزيون ، وديزنى لاند ، ومحطات الأخبار ، والسياسات الزائفة ... إلخ ، ومن هنا نراه يتساءل فى دهشة : هل وقعت حرب الخليج فعلا ..؟! ومن يحارب من ؟ إن الحرب لا تقع إلا بين أعداء فى حين أن « صدام حسين » صنيعة الأمريكان؛ فكيف يتقاتل الصديقان ؟.

تصميم: وائل أحمد

